

Biblioteca de artă

104

Biografii. Memorii. Eseuri

rembrandt

Există o anumită tentăție căreia Brion îi datorează, în general, unele dintre cele mai frumoase pagini ale scrisului său: este vorba de acea dorință constantă de a decoda elementul ascuns, misterul unui comportament psihic său al unei existențe. Din acest punct de vedere, „cazul Rembrandt” oferă o inepuizabilă sursă de investigații.

MARIUS TĂTARU

Lei 11,50

Marcel Brion

rembrandt



Editura Meridiane

Marcel Brion

rembrandt

Traducere de RODICA și LEON BACONSKY

Cuvînt înainte de MARIUS TATARU

Mar. Radu

Marcel Brion
Génie et Destinée
REMBRANDT
© 1946, by Editions Albin Michel, Paris

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

CUVÎNT ÎNAINTE

Statornicia prezenței în conștiința publică a marilor creatori, prin ceea ce au ei mai apropiat de ființa umană, nu este nici pe departe o problemă atât de simplă cum este, în cadrul aceleiași ordini de idei, unanima acceptare a dimensiunii aportului acestora la constituirea galeriei de personaje sublime ale istoriei spiritului omenesc. Într-adevăr, istoria a operat — chiar și în epoca modernă — o selecție foarte drastică, uneori nedreaptă, în rândul tuturor celor ce au candidat la treptele cele mai de sus ale gloriei. Rezultatul acestui demers public este instituirea, prin persoanele celor acceptați, a unor unități de apreciere imuabile pentru lungi perioade de timp și, mai ales, mult mai puțin supuse fluctuațiilor gustului decât cazurile creatorilor obișnuiți. Cei care sînt incluși în cadrul acestor unități apreciative suferă, practic, un proces de depersonalizare, petrecîndu-se astfel unul dintre fenomenele specifice formării mitului: idealizarea prin prisma subiectivității și a dorinței de perfecțiune existentă în cadrul formațiunii de mass-media.

Întrebarea care se pune — și al cărei răspuns pare a fi cel mai interesant în cadrul acestei chestiuni — este în ce măsură existența (statornicită în timp) a mitului unui mare creator împietrează asupra obiectivității judecății de valoare? O anume direcție critică, mizînd pe virtuțile lucidității, a încercat și încearcă în continuare să impună, în cadrul analizei oricărei personalități artistice creatoare, o prezentare austeră, factică, riguros științifică și mai ales străină de orice formă de fetișism, tocmai în scopul atingerii unei maxime obiectivități. Northrop Frye propune

Pe copertă:
Rondul de noapte
(fragment)
Foto VITTORIO ALINARI,
Firenze

chiar excluderea judecății de valoare din câmpul de interes al criticii, locul ei fiind asigurat doar într-o estetică a gustului. Oricât de utilă ar fi o asemenea situație critică, în raport cu acea tendință contrară pusă în circulație de „comentarii emotivi“, nu putem fi totuși de acord cu dezavuarea totală a participării afective a criticului sau, mai exact, a modului de a umaniza încercarea, comună tuturor, de a se apropia de mecanismul atât de obscur prin care geniul unui creator își elaborează opera. Dacă ar fi să ne limităm în a crea doar extrem de matematice monografii sau sinteze, saturate de date și atestate documentare, ar însemna să provocăm în public o reacție pe cât de dăunătoare înțelegerii artei, pe atât de favorabilă pătrunderii gustului pentru formula contrarie, generată de sentimentalismul descriptiv-critic. În afară de aceasta, însăși structura psihică a geniului nu suportă tratamente comune, căci se pune în primejdie însăși posibilitatea interpretării turnantelor neprevăzute, a scînteierilor neașteptate, atât de caracteristice desfășurării procesului de creație al spiritelor de excepție.

Publicul și-a format încă de foarte mult timp o metodă proprie de abordare a problematicei geniului, mai cu seamă atunci cînd se ivește posibilitatea perspectivei istorice. Amprenta geniului (acel conținut superb, imaterial, al unei creații în fața căreia admirația atinge culmi ale intensității) este privită ca o treaptă finală a unei experiențe, ca un *summum* de perfecțiune, de care te apropii în șoaptă, în fața căreia doar ridicolii ambițioși mai crîcnesc. Ființa care a creat se identifică cu creația și, la un moment dat, nici nu mai interesează adevărata identitate a trupului muritor ce a purtat în sine asemenea chintesență sublimă. Adevăratul ins-creator rămîne mult în urma idealului pe care-l propune, cu brutalitatea, subiectivismul judecății publice. Și totuși, la un anumit nivel al creșterii interesului, omul din public cere, dintr-un instinct de autocontrol, o explicație mai amănunțită în legătură cu persoana reală a celui asupra căruia își revărsă admirația. Trebuie spus însă că cel interesat în această investigație — în cazul nostru, amatorul de artă — nutrește o speranță secretă, subconștientă aproape, de a nu avea revelații neplăcute, sau, în orice caz, capabile de a zdruncina edificiul de respect și admirație creat cu atîta pasiune și bună credință. În acest punct al zonelor de interes se produce impactul între public și critică și tot aici urmează a se rezolva schimbul

bazat pe acceptări și refuzuri, care implică în egală măsură ambele „tabere“, animate, evident, de aceleași bune intenții ale dezvăluirii adevărului.

Care sînt, privite din acest punct de vedere mai degrabă sociologist decît istoric-artistic, posibilitățile și — îndrăznim s-o spunem — obligațiile criticului. În funcție de formația intelectuală și psihică, de nivelul de informație și de accepția acordată statului de critic, autorul unei incursiuni istoriografice în domeniul larg pe care-l circumscrie personalitatea și opera unui creator de geniu, are de ales între două mari modalități de lucru: 1. izolarea atentă a „cazului“ luat în discuție, precum și a întregii ambianțe de care acesta depinde, apoi tratarea datelor obținute cu luciditatea necesară unei diseccții amănunțite, comportament care are ca urmare, intenționat sau nu, un accentuat fenomen de demitizare, și 2. încercarea de a cuprinde, într-un efort de intuiție, nu numai ansamblul ci și laturile ascunse ale problemei, trecînd dincolo de datele pozitive, în caz că acestea sînt insuficiente sau nesigure, întregul proces trăind într-o indiscutabilă complicitate cu orice tendință de asigurare a supraviețuirii mitului creatorului. Ar fi complet greșit să se considere cele două formule de discuție ca doi poli opuși, dintre care unul ar garanta maxima obiectivitate, iar celălalt n-ar prezenta decît un periculos subiectivism analitic, care nu face decît să accentueze ravagiile pe care literaturizarea le face în domeniul teoriei de artă. Trebuie precizat că diferența dintre aceste două situații nu rezidă numai în deloc neglijabila realitate conform căreia primul caz este mai apreciat de specialiști iar cel de-al doilea găsește mult mai curînd audiență la publicul larg. Herbert Read, un teoretician a cărui profunzime analitică nu poate fi pusă la îndoială, își bazează întreaga sa metodă de „educație prin artă“ pe îndemnul spre recuperarea, de către oameni, a intuiției și sensibilității primare, infantile. La circa 10 ani după ce Read emite aceste deziderate, Suzanne Langer, cunoscută pentru interesul ei constant față de logica matematică, definea arta ca pe o „creare de forme simbolizînd sentimente umane“. Or, sentimentul acesta uman este, fără discuție, teritoriul cel mai labil, cel mai greu de catalogat și investigat, cercetarea sa oferind în același timp, cele mai numeroase posibilități de divagație speculativă, de interpretări ce pot fi cu greu trecute prin cenzura rațiunii experimentale. Iar dacă universul sufletească al omului obișnuit, dotat cu o

intelență și o cultură la fel de obișnuite, prezintă o înfinitate de ramificații, dintre care doar un număr restrâns — de la caz la caz — alcătuiesc ceea ce se cheamă originalitatea individuală, o să ni se pară cu atât mai grea de acceptat limitarea în schemele strâmte ale unui analizm extrem a volumului de valori spirituale închise într-un creator de geniu.

Dilema care ia naștere în fața celor două alternative de comportament critic nu pare a se putea rezolva, cel puțin deocamdată, într-un mod complet favorabil. Și acestea deoarece, în opoziția lor, fiecare dintre sus-numitele șanse de care dispune comentatorul spre a edifica asupra unui adevăr-dorit, dar așteptat nu fără tendențiozitate de către public, dispune de elementele constitutive atât de specifice încât e greu de crezut că ar putea accepta, pur și simplu, compromisul. Este adevărat că epoca modernă a încercat să vină în întâmpinarea acestui neajuns creând *eseul*, acea specie critică ambiguă în intenții, capabilă de superficialități elegante sau, dimpotrivă, de sumedenie de dezvăluiri revelatoare, într-o formă nonexhaustivă, gata de a se pune în serviciul amatorilor de sugestii fertile.

Cerem iertare cititorului rîndurilor de față pentru această falsă introducere, ce nu pare a servi direct unor prolegomene la o monografie Rembrandt. Vom căuta să ne micșorăm vina încercînd să legăm cele spuse mai sus de un anumit cerc de problematice pe care îl ridică lucrarea de față, precum și alte lucrări ce i s-ar învecina ca structură.

Marcel Brion, autorul acestei cărți, nu este, dacă ar fi să utilizăm accepția cea mai corectă a termenilor, nici istoric de artă și nici estetician. În ciuda faptului că vasta sa operă cuprinde numeroase interpretări personale, depășind cu mult limita unor simple aserțiuni, numele său nu apare nici în istoriile cu pretenție ale criticii de artă și nici în efectivele de prestigiu ale esteticii franceze. Structural vorbind, Brion este un erudit. Iar dacă erudiția în sine nu este suficientă pentru a preciza o formație științifică, ea își aduce o contribuție de prim ordin în definirea unui anumit tip de gîndire. Ne permitem să afirmăm acest lucru nu pentru că erudiția ar reclama o conformitate intelectuală rarissimă, ci datorită faptului că în secolul al XX-lea tipul de erudit a devenit atât de rar încît, fatalmente, perspectiva sa asupra realității faptelor și asupra modului de a le trata devine diferit de acela al unui inves-

tigator obișnuit. Ca rezultat al acestei realități, Brion devine, de obicei, arbitru unei istorii a culturii și civilizației unei epoci, în care capitolul *artă* ocupă, prin intermediul personalității sau temei analizate, funcția de subiect principal prin prisma și intermediul căruia se dorește însă interpretată o întreagă lume de forme, idei, sensuri — atestate sau deduse. Un element în plus, ce nu trebuie trecut cu vederea, adăugîndu-se ca trăsătură edificatoare a formației sale, este faptul că Marcel Brion a rămas, în același timp, și scriitor. Acest aspect contribuie extrem de mult la forma generală a lucrărilor sale, scrise întotdeauna într-un stil ce mărturisește, fără intenția de a-l disimula, condeiul literatului. Acestea fiind premisele, ne putem explica din ce în ce mai bine care este cauza pentru care Brion a devenit, într-adevăr, un autor foarte popular, nu numai în Franța sau în țările de limbă franceză. Notăm — și cu aceasta ne apropiem cu încă un pas de subiectul cărții de față — că seria de studii monografice dedicate, în afară de Rembrandt, unor creatori ca Giotto, Michelangelo, Goethe, Mozart, grupate toate sub titlul generic de „Geniu și destin“, au în totalitatea lor darul, deloc comun, de a atrage și menține interesul pentru lectură, atât prin arhitectura lucrării, cît și printr-o formă literară de excepție, trăsături ale căror premise le constituie tocmai observațiile de mai înainte.

Care este, văzut prin perspectiva studiului despre Rembrandt, modul de analiză a geniului, a spiritului său creator, a creației și rostului acesteia în configurarea „destinului“ propriu al persoanei artistului? Brion nu postulează în acest sens, nici în „Rembrandt“ și nici altundeva, după știrea noastră, o definiție concentrată și pur teoretică; de altfel, o asemenea îngrădire teoretizatoare nici nu ar fi în spiritul lucrării de care ne ocupăm. Dar oricum ar fi, lectura cărții de față întărește cu destulă exactitate poziția autorului în acest sens, poziție conform căreia geniul rembrandtian este considerat ca un focar al forțelor capabile de a fertiliza puterea creatoare a Olandei în această mare epocă a artei sale. Concomitent, însă, Rembrandt apare văzut și ca o reacție împotriva lumii care l-a generat, urmărirea destinului său fiind, pînă la urmă, analiza succesivă a fazelor de viață și a direcțiilor de gîndire în care Rembrandt predomină, ca semnificație, fie în pelungirea, fie împotriva epocii sale. Ținînd seama doar de modul în care urmărește această înscriere a gîndirii și creației marelui olandez în

spațiul istoric și cultural al epocii sale, l-am putea atașa pe Brion, conform sumarei diviziuni propuse în prima parte a acestei prefețe, acelei direcții „pozitiviste”, de analiză lucidă și condusă de fapte. Totuși, uneori chiar și în aceste pagini de comentariu ce tinde spre concluzii și concizii, Brion cade victimă unui anume schematism generalizator. Referindu-se, de exemplu, la fericita și fecunda perioadă de creație a lui Rembrandt ce coincide cu perioada căsătoriei cu Saskia, autorul absolutizează un fel de dispoziție de beatitudine și mondenitate care l-ar fi împins pe tânărul artist spre o viziune mai galantă, făcându-l să renunțe la multe dintre chestiunile ce-l frământau îndeobște. Or, exact în această epocă, în chiar anul căsătoriei (1634) el creează una dintre cele mai dramatice meditații pe care le oferă pictura sa din anii tinereții, și anume „Coborîrea de pe cruce”, aflată azi la Ermitaj; în plus, tot din această epocă datează și celebra compoziție de la National Gallery intitulată „Belșazaar privind literele de foc apărînd pe perete”, lucrare ce pare a dovedi relațiile sale constante cu învățatul evreu Mannaseli ben Israel, căruia îi și gravează portretul în 1636.

Un lucru foarte interesant de urmărit în această carte este modul în care Rembrandt devine pentru autor un fel de erou de roman, căruia i se imprimă, ce-i drept, în limita unor date exacte, un anumit fel de a gândi, în funcție de acțiunile analizate. Adeseori cu gândul la opera cercetată și mai puțin, probabil, la datele biografice, Brion renunță la relatarea faptelor sau la propriu-zisele interpretări de lucrări, pentru a specula, nu o mare libertate, totuși, idei referitoare la universul psihic al artistului. În asemenea momente, foarte frecvente, după cum spuneam, autorul oferă, credem, măsura exactă a admirației sale față de geniul rembrandtian. Dar tot în asemenea ocazii se manifestă și tendințele sale literaturizante, cuplate cu un interes constant pentru latura romantică a faptelor, aspect observabil, de altfel, pe parcursul întregii opere a lui Brion. Privit din această perspectivă, eseistul francez se alătură net, de astă dată, acelei metode critice deductive, care preferă comentariul speculativ, mînuit aici cu multă măiestrie, în vederea decantării unor posibile adevăruri. Este o metodă de lucru ce permite uneori splendide intuiții, dar care mărește considerabil pericolul afirmațiilor vag întemeiate sau chiar false. De aceea spuneam mai de mult că ne este greu să credem, în ciuda unei preferințe generalizate în acest sens, că aceasta ar fi

totuși formula potrivită de a oferi publicului o interpretare asupra unui subiect care, în ciuda faptului că fascinează realmente, se cere totuși apreciat lucid, în limitele datelor cunoscute.

Există o anume tentație căreia Brion îi datorează, în general, unele dintre cele mai frumoase pagini ale scrisului său: este vorba de acea dorință constantă de a decoda elementul ascuns, misterul unui comportament psihic sau al unei existențe. Din acest punct de vedere, „cazul Rembrandt” oferă o inepuizabilă sursă de investigații. Inteligența sa neliniștită dădea loc unor stări de concentrare intensă, de meditație aprofundată, urmate adesea de turnante neprevăzute și brusce ale interesului. Se știe că în dorința sa constantă de a se apropia de esențe, de a lărgi limitele cunoașterii dincolo de epoca sa, Rembrandt a studiat, în afara Bibliei, pe care i-o recomanda atît de exclusiv confesiunea sa protestantă, atît ideologia sectelor creștine care împînzeau liberala Olandă (în ultima parte a vieții el va adera, de altfel, la doctrina mennoniților), cît și pe aceea a sectelor evreiești, prietenia rabinilor fiindu-i unul dintre lucrurile cele mai de preț în cultivarea spiritului. Brion insistă în mod justificat asupra acestei laturi a psihicului rembrandtian dar, fiind tentat probabil de însăși structura ezoterică a doctrinelor luate în discuție și pe care cu siguranță că le va fi studiat pasionat cu alte prilejuri, el extinde asupra artistului umbra unui anume misticism ce nu pare, judecînd după operă, și după amănuntele existenței sale, să-l fi acaparat în asemenea măsură pe acest pictor atît de concentrat asupra problematicei mereu reînnoite a artei sale.

Nu știm dacă Brion și-a revendicat vreodată o ascendență bergsoniană dar modul în care recepționează și redă, mai apoi, viziunea sa asupra lui Rembrandt ne apropie destul de exact cu gândul de cel de-al doilea mod (primul fiind constituit din științele pozitive) în care filozoful francez considera că poate fi abordată realitatea: acela al intuiției datorate subtilității de observație, intuiție pe care Bergson o consideră apanajul artiștilor și tuturor celor care, ocolind procesul expertizei științifice, caută o „decodare” a ceea ce e dincolo de aparențe, punînd în joc, în acest scop, propria lor perspectivă asupra problemei în cauză. Brion nu este, desigur, tipul ideal de introvertit descris de Bergson și, de altfel, nici nu ar avea cum să facă dovada deplină a unei asemenea dispoziții psihice și intelectuale la nivelul acestui studiu, la urma urmelor, atît de restrîns. Totuși,

o intuiție de genul celei pe care o descriem credem că își face simțită prezența într-o abordare directă, umană a subiectului, fapt care duce la o legătură mai imediată și poate mai durabilă între cititor și trama pe care se țese investigarea faptelor și psihologiilor. Ceea ce constituie, într-adevăr, o trăsătură de preț a scrisului lui Brion este faptul că remarcăm la el, întotdeauna, o capacitate de a se apropia de ființa artistului, de a-l trata cu o anumită înțelegere, chiar dacă modul în care își conduce analizele asupra acelorași artiști poate fi uneori discutabil.

„Rembrandt” nu este și nici nu vrea să fie o lucrare de mare sinteză. Scrisă din punctul de vedere al unui cunoscător a cărui informație cuprinde multiple și vaste ramificații, ea caută să slujească înțelegerii și — de ce nu? — perpetuării unui mit. Căci Rembrandt va rămâne un mit atâta timp cât nu ne vom fi reformulat complet ideea despre perfecțiune.

Fără de posibilitatea analiștilor de a se apropia cu mai mare exactitate de adevărul istoric, Brion intervine prin a propune opiniile unui om cu mult simț de înțelegere pentru artă. Iar cititorul va considera întotdeauna (și nu putem să nu-i dăm dreptate) că și acest lucru este foarte necesar.

MARIUS TĂTARU

I. SUB SEMNUL SPAȚIULUI

La început a fost, de jur împrejurii, spațiul. Spațiul pe care nimic nu-l limitează și nimic nu-l îngrădește. Întinderea desăvârșită, deloc pustie, hotărnicită doar de boltirea cerului și neteda orizontalitate a pământului. Spațiul care te îmbie să-ți părăsești ființa și care te readuce, în cele din urmă, în tine, deoarece n-ai știut să-ți afli altundeva locul. Dar te reîntorci în tine îmbogățit cu tot acel infinit, pe care ți-ai dat seama că îți e cu neputință să-l cucerești; și recunoști atunci, în tine însuși, un alt infinit, un alt spațiu, care te înalță și te amețește, un spațiu presărat, asemeni unui drum în deșert, cu tainice îndoieli. Și dacă cursul către guri al unui fluviu, încărcat cu mături mănoase, își adaugă fluxul puternic plenitudinii statice a spațiului, acesta, aflat la răscrucea tuturor elementelor, se umple de mari pulsații, în care omul deslușește acel du-te-vino al vieții, simțit și în drumetiiile singelui său.

Momentul în care fluviul se lărgeste, gata să se confunde cu marea, apa ce îmbibă toate țesuturile țarinei poroase, pământul, care la rîndul lui se naște din apă, se umple de apă și o înalță din nou către ceruri, în chip de aburi umezi; punctul în care elementele își leapădă definițiile înguste și se supun unei neîncetate osmoze între materie și suflet; forfota de scîlpări și neguri, străfulgerările soarelui prin văzduhul greu de apă, aspirația necurmată către nedeterminat, care constituie ima-

ginea vizibilă a infinitului — în ele a cunoscut mai întâi Rembrandt universul materiilor și al formelor: acolo, la cel din urmă capăt al pământului, care a încetat de a mai fi dur, uscat și statornic, la fruntariile mării, ale cărei furtuni se întind pînă la sălașurile oamenilor; sub evidentă prezență a cerului boltit, irizat de răsfrîngerii de apă, înviorat de zboruri largi de păsări albe și de mișcătoare noianuri de nori.

Spațiul acesta, care nu e totuna cu vidul, ci dimpotrivă, e împlinirea a ceea ce e mai real și mai viu, care nu înseamnă lipsă de formă, ci dimpotrivă, mișcare și schimbare în jurul unor volume fără contur, acest spațiu îi impune cugetului cele mai esențiale căutări. Când nu te mai sprijini pe o arhitectură comodă de linii neclintite, trebuie fie să negi existența, pentru că nu o poți determina, fie s-o afirmi cu atîta tărie, încît să-ți o înrădăcinezi de-a pururi în minte și-n inimă: trebuie fie să te supui scurgerii nestăvilite a timpului, fie să descoperi temeiurile unei vieți durate într-o stîncă destul de trainică, pentru a nu da ascultare metamorfozelor ascunse ale pămînturilor mișcătoare. Să te lași în voie spațiului, părăsindu-ți punctele de sprijin, or să-l aduni în juru-ți, ca pe o realitate care transcende forma, ce nu are nevoie de formă pentru a fi, și a cărei viață învolburată e cea a unui curs de apă, întotdeauna unul și nicidecum același, continuu și fără durată, etern și în afara timpului.

Tentația infinitului e o tentație profundă. Cel ce-i cedează trebuie să-și înfrîneze cu hotărîre sufletul. E mai ușor să te pierzi în el, decît să te regăsești. Informul și nemăsuratul ne solicită cu mai multă stăruință decît gustul formei și cerința măsurii. Cugetul își află cu ușurință tihna și pacea în finit, dar sufletul, ce i-o ia mereu înainte, mai avîntat, tinde neconținut să-i scape. Singură împlinirea desăvîrșită îl poate face să prindă rădăcini în solul pe care tot vrea să-l părăsească. Numai dîndu-i formei supremul conținut sufletește, poți convinge sufletul să accepte această formă, să consimtă a nu fi decît ea.

Asta nu înseamnă cîtuși de puțin să retezi aripile visurilor, ci să le legi la carul celei mai pătrunzătoare și mai sprintene gândiri. Dumnezeu ne-a dăruit spațiul ca să ne silească a ne cunoaște pe noi înșine. Ne-a înzestrat cu gustul infinitului, ca să ne îndemne să devenim făuritorii lucrului finit, ce va rămîne închis în sine însuși și se va împărtași, printr-o statornică osmoză, din cel mai liber spațiu. Opera de artă nu e altceva decît un mod de a-ți însuși spațiul, o potrivire a visurilor omului pe măsura posibilităților sale active, o fișie de infinit ce a coborît în forma în care-și află sălașul, pentru a-i da un înțeles cuprinzător și a primi de la ea acel vremelnice loc pe care ființa îl ocupă, pe curba devenirii.

Există peisaje care-și creează singure hotarele, așa cum îți impui o normă, și care li se integrează armonios, ajutate de mișcările pămîntului, conștient de arhitectura lui secretă. Ele înalță pereți abrupti sau ecrane alternative, călăuzesc alunecarea mase'lor atmosferice printre profilurile stîncose ce le sculpează și le impun ritmul și înmădierea. Ele inserează cadente verticale, ce frîng elanurile amenințate să se împrăstie pe șesuri. Ele dau măsură dimensiunilor și le adaptează echilibrului launtric al omului. Aceste peisaje îți dau siguranța unor spații închise, mărginite: te ocrotesc de ademenirea spațiului perfect, în care sufletul devine nomad, în care omul nu construiește decît ceea ce poate lua cu sine.

Aici nimic nu zăgăzuiește privirea. Forma e absentă. Substanța însăși e imprecisă, aparținînd diferitelor grade de concentrare a materiei. Intensitatea ei se condensează în ceea ce e mai ușor și mai străveziu. Cine n-ar fi ispitit să se îndoaie de materie, atunci cînd o vede în veșnică schimbare, modelîndu-se potrivit unor metamorfoze mereu noi și întotdeauna gata să tăgăduiască existența. În mediul acesta lichid și aerian, de o neprețuită fluiditate, lumina joacă rolul pe care-l joacă aiurea munții și pădurile. Ea creează forma. Ea îmbibă materia nedefinită. Ea-i schițează vremelnicele chipuri ale devenirii. Virtutea ei crea-

toare e cu atât mai mare, cu cât doar ei îi este dat harul creației.

Lucrurile cele mai imponderabile, cele mai transparente dobândesc atunci eficacitatea unei energii dinamice. Norul devine principiu de forță și autoritate, aburul, materie de modelat, de sculptat. Frânturi de spațiu se înalță și cad, ca niște perdele, delimitând porțiunea de infinit pe care omul și-o va însuși. Forma, care nu-i este dictată din afară, va trebui să și-o construiască în el însuși, fără ajutorul pământului și să-i descopere frământările și repausul, în singurătatea cugetului și a inimii sale. El va trebui să accepte responsabilitatea creației, reluând opera universului sau reîncepând-o din cea de a doua zi, singur, în mijlocul unei naturi care nu-i doar indiferentă: e uluitoare, insesizabilă, scăpând simțurilor ce se străduiesc zadarnic să o cuprindă. Cuprinzând-o, el va crea, recunoscând în el însuși un spațiu, o lumină, ce stau mărturie aceluiași infinit. Sufletul său se va contopi cu materia elementelor spre a le stăpâni. Opera sa va aborda paradoxul de a include infinitul în finit, de a cuprinde spațiul total, în atât cât poate respira și aspira omul. Ea va face nemărginirea să coboare în formă și va reda această formă nemărginirii. Lumina va străpunge mîlul, ce-și va găsi tiparul, sub impulsul soarelui, în opacitatea țărîinii și în apa ce o îmbibă. În el, visurile își vor încrusta imaginile. Lucrurile își vor regăsi în el arhetipul originar, implicat în sînul unei lumi încă nediferențiate. Omul va lua asupra sa sarcina Demiurgului, mai grea acum, întrucît nu va avea de înfruntat neantul, ci infinitul.

Acesta este peisajul pe care Rembrandt l-a aflat cînd și-a deschis ochii asupra creației. Un spațiu saturat de lumină, gol și rotunjit ca o sferă de cristal, în care se încrucișează refracții și reflexe. Părinții săi locuiesc la marginea orașului, acolo de unde întinderea fuge nestăvilită și fără repere pînă la orizont. Orașul se află în spate, cu bisericile, cu casele și cu mansardele lui și, în ciuda fortificațiilor sale, este atât de rău apărat de ispite, încît ca-

nalele, la fel de numeroase aproape ca și ulițele, îi aduc pînă în pragul caselor clipocitul apei; legat într-astfel de marele fluviu, ce se lăfăie în cîmpia tihnită, în care se pot desfășura și întinde în voie; legat de marea, depărtată dar mereu prezentă, al cărei reflux tulbură somnul canalului și ale cărei stoluri gălăgioase de păsări, mari, albe și ude se rotesc în răstimpuri în jurul clopotnișelor și al acoperișurilor sale, în trepte, ca și cum i-ar reproșa acestei escadre de piatră faptul că rămîne veșnic ancorată.

În față, un pămînt, pe care omul și l-a făurit din darurile mării. Apa, pe care a încercat s-o alunge, se află tot acolo sub glia aceasta iluzorie, plină de o iarbă mișcătoare și grasă, asemenea algelor, savuroasă și mustind de sevă marină. Nici un hotar nu-ți spune: aceasta e cîmpia, acesta e fluviul, aceasta e marea. Pămîntul și apa se întrepătrund într-atît, încît își schimbă însușirile lor primordiale, fluviul se pierde în mare, își părăsește forma, numele, culoarea. Chiar culorile se dezvăluie tocmai prin trecerea de la o stare la alta: nuanțe care fac apa mai cenușie sau mai brună, pămîntul mai albastru sau mai verde. Și toate acestea se mișcă într-una, se amestecă între ele, se contopesc și se confundă, se despart și se întrepătrund. E mîlul de la începuturile lumii, în care dorm toate virtuățile, în care se zămislesc pe îndelete formele. Scapă înțelesului ceea ce-și datoresc unul altuia, pămîntul și apa; după cum nici fluviul n-a luat cunoștință de clipa cînd a încercat să fie Rin. Căci fiecare lucru se mișcă, se prefăce, năzuiește spre contrariul lui și devine una cu el, aspiră să-și păstreze unitatea și dispare în acel multiplu, mai bogat, mai variat, pentru că așa s-a făcut — deodată dar poate fi în același timp și într-altfel —, se împlinește în diversitate și nu supraviețuiește decît cu prețul mereu reînnoitelor metamorfoze.

Cerul se reazimă pe acest pămînt, ca un glob de sticlă, ale cărui rotunjimi se potrivesc întocmai cu orizontul. Își are greutatea și densitatea lui. Pămîntul se înalță, să-l susțină. Ca niște pești într-un acvariu, se plimbă norii pe el; pe acest cer, ce nu

se rostogolește nedeslușit, în dosul unor metereze de munți. Se așază domol, pe o linie abstractă, se sprijină pe ea, masă mobilă de lumină și aer. Morile prind acest aer între degetele lor și-l rotesc. Pinzele lor plutesc sub palele îmblânzite ale vînturilor. Mașinaria suieră și scîrție, potrivindu-și cîntecul după bunul sau mai puțin bunul plac al curenților. Încremenirea văzduhului oprește în loc escadra lor dibace. Furtuna o zgîlție și-i strigă în urechi chemările impetuoase ale largului.

Una dintre aceste mori îi aparține tatălui copilului, morarul Harmen Gerritszoon. I s-a adăugat o poreclă numelui, compus din două prenume, întrucît în Leyda mai sînt și alți oameni pe care-i cheamă la fel. E cutare, fiul lui cutare, care locuiește acolo, pe Rin. Adaosul acesta topografic e adevăratul său nume. De pe Rin, Van Reyn. E aproape un titlu aristocratic. Vecinătatea fluviului înobilează.

Cu toate că Harmen Gerritszoon face parte din tagma meșteșugarilor înstăriți, în rînd cu burghezia, cu care are de-a face, nu este singurul proprietar al morii: numai jumătate e a lui, jumătate din aerul pe care moara îl vîntură între aripile ei de pînză, jumătate din grîul care se macină aici. Dar dacă împarte cu un altul coroana acestui regat al aerului, mai are în schimb în oraș trei case cuprinse, date cu chirie și o grădină mare înspre Oegstgeest, una din acele frumoase și cuminți grădini ce încîntă ochiul și sînt mîndria gospodinelor. Legume grase, unele ierburi de leac pe marginea răzoarelor, fructe pe paliere, flori somptuoase, îngrijite cu dragoste. Morarul nu-i destul de avut ca să colecționeze acele specii rare, pentru care plătești, pe o singură ceapă, pînă la cîteva mii de ducăți, dar cea mai simplă floare e o bucurie pentru cel ce o privește, o încîntare pentru cel ce știe să deslușească în ea îmbinările ascunse și sublimale ale firii.

Micul Rembrandt a luat în mîini pămîntul brun al grădinii. I-a respirat umezeala înțepătoare și aspră. Toate vin, în grădină, din țărîna aceasta, legumele, fructele, florile, buruienile de leac. Din

țărîna s-a întrupat și omul. Copilul învață în grădină povestea nașterii lumii. Atinge cu degetele substanța originară, din care s-a zămislit orice formă. La temelie, la obîrșia oricărui lucru se află materia asta rece, moale și umedă, ce mai miroase încă a fluviu și a mare. Copilul frămîntă pămîntul în palmă: cîndva, omul, cu întreaga lui putere și cu misterul lui, femeia, cu frumusețea ei de taină, au fost plămădiți din țărîna aceasta, așa cum și-a văzut el bunicul, pe brutarul Zuytbrouck, plămădindu-și pîinile. Și-apoi, omul a fost azvîrlit pe rugul suferinței și al bucuriei, precum își împinge brutarul pîinea, în focul care țiuie, joacă și împrășcă, în adîncul vîgăunei sale întunecate.

N-au fost zîne în jurul acestui leagăn regesc, dar i se aflau alături stihile, puterile nepieritoare, veșnic tinere — cele patru elemente. Chipurile lor mărețe și schimbătoare s-au aplecat asupra copilului. El le-a recunoscut, dincolo de figurile celor ai casei, înălțate la zenitul anului, uriașe și familiare. Le-a recunoscut sub toate înfățișările, în cele dintîi plimbări ale sale. Divinitatea lor trufașă s-a îmblînzit în preajmă-i. Ele i-au legănat visele și dorințele. El le-a pătruns în realitatea lor cea mai lăuntrică și mai ascunsă; de-a lungul întregii sale vieți, acești măreți făurari ai lumii îl vor însoți, vor fi alături de el, în pasta brună ce se așterne pe paletă, în mușcătura înfrigurată a acidului de cupru. Poate că vreodată le-a privit îndelung, față în față, chipurile dezgolite, cu acea convingere, năprasnică și răscolitoare, pe care o dobîndește doctorul Faust, atunci cînd, dincolo de tetragrama magică, fulgeră, esență și formă, masca Spiritului Terrei.

O armonie adîncă și calmă izvorăște din pacea elementelor, din buna înțelegere dintre apă, pămînt și cer, contopite în jocurile scînteietoare ale luminii; o seninătate cuprinzătoare, răspîndită peste orașul cu canale adormite, peste pașiștile unde pasc vaci albe și negre, pe care o femeie cu șorț siniliu abia le-a muls și acum găleata-i plină de lapte spumos sună lovită de scăunașul de lemn. Lumina se

îndulcește de umezeala apei și aburul devine, la rîndu-i, lumină; se irizează, se încarcă saturată de o ceață ușoară, străpunsă de raze de soare. Domnește o liniște deplină, atotcuprinzătoare, asemeni mării îndepărtate, căreia nu-i întrezărești zbuciumul, asemeni fînetelor ce răsuflă greu, istovite, sub povara căldurii. Natura e apropiată tuturor simțurilor, ce-și află mulțumirea în largile desfășurări ale întinderilor ei. Nici un relief, doar gardul viu, fremătînd, al unei alei de plop, care duce spre locuința unor gentilomi, parînd a se afla acolo pentru a face mai intens vidul acesta fără cusur al peisajului, adunat, înghemuit în sine, împlinit, împăcat și închis, sub scoica cerului.

Pășunile se mișcă uneori, cînd umbre se petrec mîinate de norii călători pe solul verde. Cerul se oglindește pe pămînt, așa cum plopii se oglesc în canal. Bărcoile înaintază, croindu-și parcă drumul, cu prora înainte, prin iarba moale. Liniștea e atît de ușoară, încît ai putea auzi clipocitul apei izbîndu-se de maluri. O chemare, un strigăt răsună ciudat, unduind valuri de încremenită nemișcare, iar în succesiunile acestea delicate de cenușiu, de verde, de albastru, ce se întrepătrund, se amestecă pînă ce nu se mai deosebesc între ele, asemenea apei Rinului în clipa cînd se pierde în mare, un șorț galben, o basma roșie dobîndesc o strălucire ațîțitoare, aproape feerică.

Apusul soarelui cerne umbre brune și aurii în casă, cînd copilul se întoarce de la plimbare. După-amiază pe sfîrșite scîlbește sîdefiu peste cîmpuri, ca un mîrgăritar a cărei magică luminozitate tulbură imaginea lucrurilor reale. Liniștea casei nu-i mai prejos decît aceea răspîndită peste peisaj de solemnitatea cucernică a serii. Tatăl e prins de treburi la moara lui scrișnitoare, cei patru frați mai vîrstnici lucrează pe la meșterii la care-și fac ucenicia. Machteld, sora mai mare, se învîrte prin bucătărie, în jurul tingirilor de aramă. Mama citește în firida ferestrei. Rembrandt e singur. Micuța Lisbeth, venită pe lume după el, tropăie nesigură încă pe picioarele sale, cu scufița ei brodată și cu jucăria ei cu clopoței.

Singurătatea lui nu înseamnă izolare. Toate ființele, toate lucrurile îi sînt apropiate, printr-o deplină comuniune. Tot ce există se află în el, pătrunde adînc în el: întinderea și moara, soarele și apa, iarba și vîntul, mobilele întunecate, pe care clipește reflexele luminoase ale lustrului, focul ce troznește și paginile foșnitoare ale cărții groase din care citește mama sa, cartea brună, cu muchii roșcate, cartea cea frumoasă, cu istorisiri fantastice, în care e vorba de un om ce și-a luat zborul într-un car de foc, de un general ce a oprit în loc soarele, de cerul pe care trîmbițele îngerești îl desfășoară ca pe un covor.

Nu e lucru în preajmă-i să nu-l îndrume către centrul său adînc lăuntric, să nu se așeze în el cu căldura, culoarea, densitatea, felul lui de a fi, aspru sau neted. Copilul se simte mai aproape de lucruri, decît de ființe. Nu-i prea legat de frații săi, mai în vîrstă ca el. Părinții îi sînt bătrîni, oboșiți, istoviți de munca de fiecare zi. Cînd frații cei mari nu-s acolo, cu jocurile lor gălăgioase, casa tace. Și copilul studiază atunci sonoritatea prețioasă a fiecărui zgomot, apa ce curge într-o găleată, foșnetul foilor groase ale bibliei familiei, fîșîitul buștenilor în cămin, răsuflarea sacadată a ceasului și tresăririle mobilelor bătrînești, ce încep dintr-o dată să trosnească fără noimă.

Își ferecă totul în inimă, așa cum fereca în ea, adineauri, peisajul. Poate cuprinde înăuntru-i toate spațiile astea, deoarece e croit pe măsura tuturor spațiilor. Și cînd i se citesc din Scriptură Zilele Facerii, le simte înfăptuindu-se și în el, una după alta: aceea a tenebrelor (și la început a fost întunericul) și aceea a luminii, ce străpunse bezna, spre a da naștere lumii; aceea a pămîntului și a apei, ce se despart, spre a-și urma fiecare calea; aceea a peștilor și aceea a păsărilor. Și pururi, acea lumină orbitoare a universului asupra lucrurilor ce prind formă în mîl, în țărîna umedă a șesurilor, peste care alunecă marea, strecurîndu-se între rădăcinile ierburilor, acele rădăcini gălbui, cu iz de

Fiind deștept și înclinat spre cugetare, cam bolnăvicios totodată și, după câte se pare, prea puțin înzestrat pentru meseriile mai grele, nu l-au dat la ucenicie, ca pe frații săi: l-au trimis la școală. Înfofolit până la gât în postavuri groase și lîneturi, cu mîinile în niște mănuși cu un singur deget, mergea, împreună cu ceilalți băiețași, — care păreau niște bătrînei, în hainele lor prea largi — și se așeza în fața învățătorului, care le predă noțiuni elementare. Nu avea cine știe ce tragere de inimă pentru carte, pentru că știa o sumedenie de lucruri necunoscute carturarilor. Norii, canalurile ce le slujesc drept oglinzi, zăpada și albeața ei deosebită, de pagină neînceptută, copacii atît de rari, de care se reazemă bucuros cerul pe întinderea pustie, pășunile mustind de zemuri ce nădușesc la soare, calvada cerească, sălbatică, a norilor de furtună și vîntul ce se năpustea cîteodată asupra casei și a morii, ca și cum le-ar fi învinuit că-i frîng aripile, îi istorisiseră pînă atunci cea mai frumoasă poveste din lume.

Chiar moara îl învățase mai multe, poate, decît i se vor spune la școală. Copilul nu se plictisește cîtuși de puțin să contemple această surprinzătoare navă terestră, ce părea mereu gata să-și ia zborul, cu toate că era înălțată zdravăn de temeliiile-i de piatră și cărămidă. El recunoștea caracterul vîntului, după felul în care răspundea moara chemărilor lui. Torcea blînd, greoaie, moleșită de acalmie. Se trezea apoi tresărind, își vîntura în zvîcnet mîna albă, cu degetele răschirate. Soarele luneca, lucitor, pe acoperișul ei vechi. În viscoalele iernii, era ca un recif singuratic și abrupt, o stîncă întunecată, pe care furtuna o snopea în bătai și care se proptea cu dîrzenie în pămînt, ca s-o înfrunte. Vara, era toată numai joacă și dans; ai fi zis că moara se lăsa legănată. Pe lîngă ea, casa părea scundă, teșită, adusă de spate, strivită parcă. Moara lua parte la toate peripețiile cerului.

Cînd intrai în ea era și mai frumos încă, și mai misterios. Ai fi crezut că plutești lin, ca pe un vapor, pe o mare liniștită. Scripștii se învîrteau în ritm, mereu același. Grăunțele se zdrobeau între

pietre. O pulbere luminoasă se ridica, suia treptele scării de raze, întinse de soare prin crăpăturile acoperișului, mîna baletul acela straniu, orbitor, înăbușitor, asurzitor. Lumina se solidifica, curgea în dîrele de praf ca într-un tipar, înălța schelării de licăriri nestatornice, pe care suflul mașinării le destrăma și care se închegau iarăși, după bunul lor plac.

În moară descoperi Rembrandt, fără îndoială, că lumina era o realitate concretă, un lucru în sine, și nu doar o însușire a unor alte lucruri. Nu pulberea devenea luminoasă, ci lumina se prelingea în golurile materiei, o înălța și o purta, îi dădea viață, zburlea pinza în care lucrurile își imprimau apoi chipurile, ca în tapiseriile pe care le contempla la tatăl prietenului său, Jan Lievens.

La artist, lumina își alesese o materie mai stabilă decît pulberea, spre a-și construi formele colorate. Copiii se opreau îndelung în fața războiului, unde meșterul tragea firele multicolore. Priveau cum se nasc și se definesc aceste forme, cum se înfiripă din ele păduri, cum atîrnă ele fructe în pomi, sâdesc flori în grădini, rotunjesc obraji de femei, zburlesc chica hirsută a unor sălbatici. De lîneturile și mătăsurile acestea depindea de fapt existența cavalerilor la turnir, a sfinților în martiriu, a jocurilor de copii, a dansurilor țărănești, a îngerilor și a demonilor chiar. La Lievens, Rembrandt află că omul creează și el forme, asemănătoare realității lucrurilor. Era însă în ele ceva netînesc, care-l atrăgea și-n același timp îl neliniștea. Era, aceasta, o lume ca aceea a cărților, ce semăna cu lumea în care trăim, așa cum seamănă imaginea răsfrîntă în apă a unui obiect, cu obiectul însuși: mai tulbure, mai tremurată, sfărîmată parcă. Personajele tapiseriilor aveau aerul că sînt acolo, dar simțeai că în aceeași clipă ele trăiau într-un alt univers, că puteau să treacă, în mod curios, de o parte și de alta a unei oglinzi: oglinda aceea mică, în ramă de lemn negru, greu și lăcuit, străbătută de reflexe galbene și verzi, în care copilul își scruta chipul, mirat că nu se poate cunoaște decît

Războiul lui Lievens îi părea misterios și plin de vraja, dar privindu-le mai îndeaproape, figurile pe care le țesea și le broda meșterul nu trăiau. Erau neînsuflețite, iar culorile lor nu erau cele ale vieții. Prea palide, cu roșul pomeților prea aprins, cu ochi rataciți, cu o gură aspră, mereu închisă, cu mușchi noduroși, fără vlagă, încremeniți în timp. Nu regăsea în ele nici unul din lucrurile cunoscute. Nici una dintre ființele care-l înconjurau acasă, pe care le întâlnea pe drumuri. Lumina lipsea de asemenea și personajele acestea n-aveau nevoie nici de aer, ca și cum ar fi fost niște pești într-un acvariu — strânse în lîneturile verzi și albastre, printre care firele de aur se strecurau ca niște alge, în lumea aceea de adînc marin. Nu aveau nici spațiu: totul era plat ca un zid, ca o foaie de hîrtie. Nu te-ai fi putut înșela: tapiseriile nu-ți stîrneau dorința să te afunzi în ele. Erau închise, înfundate. Doar visul se rătăcea aici, dar asta pentru că el își are spațiul lui propriu, un spațiu care nu e nici acela al oamenilor, nici acela al lucrurilor.

Cei doi copii își destăinuiau secretele neobișnuite, cu privire la tapiserii. Lui Jan Lievens nu-i plăceau: îi era teamă de ele, ori le disprețuia. Îi spunea lui Rembrandt că nu voia să-și urmeze tatăl în meserie, că singură pictura îl atrăgea, că va lăsa totul deoparte ca să devină pictor. Colo sînt lucrurile: le reprezintă după cum te taie capul, potrivit cu fantezia și talentul tău. Recreezi natura, tot ce viețuiește, cerul, apa, pămîntul, norii, ființele apropiate, luminile lămpilor, răsfrîngerile lor pe chipuri. Rembrandt simțea și el nevoia de a fixa imaginile care-ți scapă, soarele care, străpungînd un nor, se prefiră printre frunzele unui copac, trăsăturile aurite și netezite, în asfințit, ale mamei sale, bucele micuței Lisbeth, de un blond atît de palid. Și de a-și urmări apoi visurile cu creionul și pene-lul, de a da trup poveștilor Scripturii. Ca să scape de bucuria aceasta chinuitoare, pe care i-o dădeau lumina și spațiul, trebuia să le domine, să le stragă nestatorniciei clipei precare, să le închidă în sine, unde vor spori în durată și să le proiecteze,

atunci, eterne, imuabile, smulse clipei, chiar cînd erau gata să se destrame: să poruncească devenirii, supunînd-o existenței.

Școala nu-i plăcea, dar o urma cuminte, harnic și silitor, pentru că părinții hotărîseră să facă din el un învațat. Profesorii îl iubeau pe copilul acesta, serios și atent, care-i asculta cum își depănu pe de rost fărîmele lor de adevăr și minciună, în timp ce el deținea în sine întreaga lume a realităților și visurilor. Cînd isprăvi școala, avea vreo paisprezece ani — se născuse la 15 iulie 1606. Ca să-și continue cariera de erudit, fu dat la Universitate. Leyda se mîndrea pe atunci că-și avea universitatea ei proprie, independentă. Orașul și-o cîștigase, luptînd cu curaj împotriva trupelor spaniole. Pentru a-i răsplăti vitejia, Sfatul Cîrmuirii îi dăduse această universitate, care o așeza în rîndul marilor cetăți. Bravura militară în timpul asediului din 1574 îi aduse astfel orașului aceea distincție intelectuală, ce măgulea gustul pe care locuitorii săi îl arătau pentru studiul științelor și pentru exercițiul liber al spiritului.

Rembrandt nu făcu decît să treacă prin sălile de curs. Nimic din ce se preda aici nu putea să-i mulțumească inteligența sau inima. Știa de pe acum că realitatea supremă a lucrurilor nu se află în cărți, că seducătoarea magie a Scripturii citite în fiecare seară de cei din casa morarului, adunați în jurul lămpii, depășește realitatea lucrurilor și înfățișează, în imagini sensibile, ideile, esențele, adevărurile ascunse. Cartea aceasta, de care nu se va plictisi niciodată citind-o, va înlocui pentru el fabulele anticilor, romanele cavalierești, povestirile cu aventuri fantastice. Unde găsești ceva mai uluitor, mai fantastic? Lucrările de gîndire abstractă îl plictiseau: se rătăcea în ele. Poeții nu-i înspirau niciodată o poezie atît de intensă, atît de variată, ca aceea pe care o purta în el. Sufletul lui cunoștea mai multe taine din lumea ideilor și sentimentelor, ochiul, mai multe adevăruri despre lumea lucrurilor, decît puteau să-l învețe dascălii de la Alma Mater.

„Ce-ți spune cartea asta? — Cuvinte, cuvinte, cuvinte.“ El iubea lucrurile, și nu imaginea schimonosită pe care le-o dă știința omenească. Nu era făcut pentru cariera universitară. Voia să fie pictor și să dea formă acestui univers de imagini, ce sălășluia în el și care-l urmărea îndeaproape, oriunde ar fi fost, pe drumurile de șes, întinse ca un fir între cer și pământ, la moara bîntuită de lumini schimbătoare, sub vechiul acoperiș brun al casei, cu soarele auriu care străpunge geamurile verzui.

II. PRIMA PALETĂ

Noua Olandă avea nevoie de artiști. Ca să se cunoască mai bine pe sine, ca să-și dovedească, fără putintă de tăgadă, neatîrnarea, măreția, puterea, bunăstarea. Neguțatorii bogați se complăceau în dichisul demnității și al belșugului lor. Cei ce îndepliniseră funcții oficiale se gîndeau să-și perpetueze amintirea dregătoriilor avute, în conștiința acelor pe care îi cîrmuiseră, lăsîndu-se zugrăviți cu aerul acela de gravitate, de austeră bună-credință, de măreție fără îngîmfare, înfloritoare, de deplină sănătate, care-i liniștea pe cetățenii lor. Vechii luptători din gărzile cetățești, ce-i făcuseră pe spanioli să bată în retragere, înțelegeau să lase moștenire posterității, admirative și recunoscătoare, mărturia colectivă, produsă întocmai, a brigadelor lor bătaioase. Mîncărilor astora grași le mai plăcea, în fine, să fie înfățișați la masă, în niște tablouri stranii, care să prezinte elementele unui adevărat ospaț în măsură să le satisfacă lăcomia, și să le încînte în același timp ochiul. Și pentru că nu mai sufereau în preajma lor vreo piedică sau oprimare, își luminau bucuroși odăile întunecate cu reproducerea aidoma a unor peisaje care, de-a lungul zilelor de iarnă, cînd nu poți ieși, să-ți dea iluzia plimbării.

Și-ar fi gustat mai puțin libertatea, bogăția, gravitatea burgheză, cam solemnă și pompoasă, dacă tablourile nu le-ar fi oferit în permanență

copia acestora. Acum, când lumea gîndea și se ruga după bunul ei plac, pictorii aveau altceva de făcut, decît să mîzgălească niște tablouri pioase, care să aducă prea mult a idolatrie papistașă. Zidurile mari și goale, albe și austere ale bisericilor nu se mai împodobesc cu frumusețea profană a îngerilor și a sfințelor. S-a isprăvit cu tablourile închinare sfinților protectori, Fecioarei sau muce-
nicilor. Desfătarea păgînă a artei catolice a fost izgonită din lăcașurile sfinte, iar cei ce mai păstrează vreo mărturie a religiei abolite sînt rău văzuți. Spaniolii catolici au făcut o rea faimă în-tregului catolicism. Spiritul Genevei, adăugînd lup-
tei de eliberare națională Reforma, i-a alungat dintr-o dată pe asupritorii venetici, pe preoții, pe călugării și pe pictorii lor.

Unei noi constituii, o artă nouă. Artă cucernică a marilor maeștri din Leyda, Cornelis Engelbrechtsz¹ și Lucas Jacobszoon² nu mai are disci-
poli. Se rîde cu ușurință de lucrurile sfinte, care erauenerate odinioară. În locul scenelor cu mar-
tirii, lumea se amuză văzînd figurile unor țărani veniți la medic, la felcer, pedichiurist, iar strîm-
băturile lor de durere iau în zeflema chinurile cutărui sfinț, fie Bartolomeu, fie Sebastian. Din
oroare față de formalismul spaniol și aristocrația sa disprețuitoare, e preferată calicimea, pentru că
eliberatorii au făcut din cuvîntul calic un titlu de onoare și de glorie. S-a încheiat cu reuniunile
princiare, de prin palate sau grădini: sărăcimea la crîsmă, cătanele în corpurile de gardă, tîrfele și
fraierii lor în bordeluri au cu mult mai mult haz. S-a zis cu efigiile de sfinți, în favoarea unor por-
trete de demnitari municipali. S-a zis cu zeițele mitologice, al căror loc e luat de crîsmărițe, muieri

¹ Cornelis Engelbrechtsz (transcris consecvent, în textul original, Engelbrechtsz) a fost unul din cei mai vechi artiști plastici din Leyda. A trăit între 1468—1553 (n. tr.).

² Este vorba de *Luca din Leyda* (1489—sau 1494—1533) elevul lui Engelbrechtsz și mare admirator al lui Dürer. S-a afirmat îndeosebi ca gravor, dar se cunosc și cîteva tablouri apreciate ale sale, între care o *Judecată de apoi*, *Loth și fiicele sale* ș.a. (n. tr.).

de han, țate cu sîinii revărsați, istovite de bătrînețe, de dezmaț sau de nașteri, ce iau în deridere gustul voluptos al nudului și al frumuseții ideale. Un conformism burghez, cu iz de vulgaritate și, cîteodată, chiar de desfrîu, înlocuiește, în pictură, dragostea pentru frumoasele forme rîvnite. Artă olandeză vrea să fie *reală*: ar fi putut să moară din pricina acestei dorințe himerice, dacă n-ar fi depășit de îndată planul realității înguste, spre a atinge un fel de frumusețe suprareală, ce divi-
nizează familiarul, situează cotidianul în veșnicie și degajă întreaga splendoare tainică, ce sălășluiește în orice lucru.

La cincizeci de ani după moartea lui Cornelis Engelbrechtsz și a lui Lucas Jacobszoon, cel mai renumit artist din Leyda este Isaac van Swanenburch. Și-a dobîndit faima prin tablouri de un realism puțin cam mărginit, deși viu, pitoresc și colorat cu strălucire, reprezentînd diferitele epi-
soade ale fabricării postavului. Negustorii i-au fost recunoscători pentru acest omagiu, adus industriei naționale și au făcut din el pictorul lor favorit. Fiul său, Jacob, i-a moștenit popularitatea. El a devenit cel mai renumit și mai scump dintre pic-
torii din Leyda. Astfel, lui i-l aduce Harmen Van Reijn pe tînarul Rembrandt, spre a i-l face învâ-
țacel. Copilul își arată primele desene: niște schi-
țe de peisaje, moara, o barcă cu mers domol pe canal, un copac, un cerșetor rezemat de un zid; niște portrete, un chip proaspăt de fetiță, înspu-
mat de zuluși blonzi, și niște studii mai grave, mai îndrăznețe, reprezentînd-o pe mama sa, ci-
tînd în fața ferestrei, pe taică-său, cu o față us-
cată și brăzdată, de muncitor bătrîn. Linia e si-
gură, directă, lipsită de timiditate, încă de pe acum plină de o vitalitate intensă. Copilul acesta nu imită pe nimeni. N-a văzut o pictură. N-a au-
zit vreodată vorbindu-se de pictură, altundeva decît în atelierul lui Lievens. Nu cunoaște nici o teorie, nici un principiu. N-a luat niciodată vreo
lecție. Cei paisprezece ani ai săi sînt neșlefuiți și nealterați. A privit îndelung natura și a refăcut,

în el, forma lucrurilor. Vechile capodopere ale lui Cornelis Engelbrechtsz și ale lui Lucas din Leyda l-au învățat frumusețea desenului și bogăția culorii, dar peisajul i-a arătat fața veșnic schimbătoare a unei lumi care se frământă în valurile luminii și ale umbrei, ființele i-au tălmăcit drama omenească, mobilitatea pasiunilor, pecetea bătrâneții și a suferinței. Dorește cu ardoare să exprime toate acestea, fețele lucrurilor și ale oamenilor și să urmărească, dincolo de imagini, realitatea conținută în miezul lor cel mai adânc tănuț. Neliniștea legată de spațiu și timp îi apasă de pe acum, fără să-și dea seama, sufletul de copil; nu se va elibera de ea decât creînd la rîndul său, ca să mai scadă din povara creației, decât dînd o formă unică modului său de a percepe universul exterior și mișcărilor profunde ale cugetului și ale inimii sale. Nu va trăi niciodată în bună pace cu lumea, dacă opera de artă nu-i oferă acel plan de armonie și reconciliere.

Jacob van Swanenburch n-a bănuț vreun instinct neobișnuit. Nu vede în el decât un ucenic, fără îndoială mai înzestrat decât aceia care i se prezintă de obicei. Prețuiește talentul acesta în-născut, ascuns sub o mască de tăcere, discreție, modestie. Răzvrătirea lăuntrică a copilului, împotriva artei factice și formaliste a pictorului la modă, nu creează nici o neînțelegere între ei. Swanenburch, dealtfel, e un dascăl bun, un tehnician desăvîrșit: micul Rembrandt nici nu-i cere altceva.

Primele luni îi sînt pline de mii de treburi noi, pregătirea pînzelor, frecatul culorilor, amestecatul luturilor și uleiurilor. Rembrandt, care pînă atunci nu fusese sensibil decât la virtuțile spirituale ale artei, la acordurile pe care emoția sa le desprinde din contactul cu lucrurile, descoperă senzualitatea picturii. Intră în legătură cu unele obiecte necunoscute, a căror materialitate are darul de a deveni reazemul viselor. Pipăirea pînzei și a lemnului îi dezmoștește mîinile. El studiază mla-diarea, finețea și elasticitatea penelurilor, deprinde plăcerea voluptoasă de a răsfirea o pensulă între

degete. Toate acestea au o viață intensă. Paleta e un peisaj, în care culorile își dezvăluie moliciunea grasă, cu iz amar. Amestecul bine potrivit de umed și uscat, fluiditatea pasteii, bogatele tente mate cu consistențe cremoase, nuanțele de brun dense, de alb delicat, de negru noptatic, cu licăriri de stele, strălucirea galbenului, a verdelui, a roșului, alcătuiesc comoara fermecată în care pictorul își va regăsi întruchiparea viselor.

Întîile etape ale artei pictorului sînt popasurile pe căile artizanului. Copilul, care nu făcuse pînă atunci decât să viseze la pictură, se întîlnește acum cu realitățile obiective și concrete ale meseriei. Înainte de a primi îngăduința de a-ți muia penelul în culoare, trebuie să știi totul despre culoarea însăși, despre pînza care o va primi, despre pensula care o va întinde. Acordul cu materia e prima condiție a libertății unei arte. Că i se amîna dezvăluirea secretelor majore nu-l irită pe Rembrandt. El studiază în profunzime și cu răbdare lucrările prealabile, aflîndu-și mulțumirea în plenitudinea bucuriei senzuale pe care ți-o dă contemplarea unei palete bine pregătite.

Mai descoperă și altceva în atelierul lui Swanenburch; veselia nesăbuită a tinereții, adolescența tumultuoasă a ucenicilor, care-l asurzește și-l atrag în vîltoare. Băiatul singuratic care crescuse, la el acasă, între o fetiță prea mică pentru a-i fi prietenă și niște părinți prea vîrstnici, și care, în scurta lui trecere prin universitate, se plictisise în societatea tinerilor juriști înfumurați, a latinistilor pedanți, prea plini de noua lor știință, se amestecă aici în discuțiile și jocurile acestor copii zvăpăiați, pe care întîile contacte cu arta îi îmbată și-i exaltă. E anotimpul nebunatic al fructelor pădurete, înflăcărarea fără griji a celor de-o seamă-i, plecați în călătoria spre o lume neobișnuită și fascinantă. Hora lor îl răpește și pe băiatul acesta sfios, care a trăit prea mult aplecat doar asupra lui însuși și care, acum, rîde, cîntă și se ține de drăcii, alături de ei. Chefurile strașnice, bețiile copioase, glumele grosolane ațîță tinerimea aceasta înflăcărată, zdruncinînd liniștea monotona

a micilor burghezi din orașel. O veselie sfidătoare, lipsită de delicatețe, ce compensează, prin alura ei fără frâu, legile severe și stricte ale curtoaziei spaniole, se etalează fără nici o sfială. Lumea profită poate peste măsură de libertate, ca să arate că s-a descotorosit cu totul de străinii aceia pisalogi și chițibușari.

Rembrandt n-a cunoscut epoca eroică a războaielor de eliberare. Olanda își dobândise autonomia de aproape o treime de secol, când se naște el, în această țară, ce și-a regăsit pacea, ordinea și bunăstarea. Din vremea de afirmare bătaioasă a sărăcimii n-a mai rămas, sub demnitatea calmă și austeră a obiceiurilor, decât un soi de naivitate zgomoasă, ce dă frâu liber vervei satirice, cînteecelor ei deșuchete. Sănătatea olandeză, hrănită din plin și temeinic, are nevoie de hohotele astea zdrene de rîs, de gălăgioase petreceri cîmpenești, în care pictorii regăsesc cu plăcere temele bacanelor rustice, pe care le reproduc cu o înțepătură malițioasă la adresa italienilor, preocupați încă de legendele păgîne, de fabulele academice ale mitologiei.

Italia! Tînărul Rembrandt nu știe ce e aceea. Numele acesta nu cuprinde pentru el nici una din atracțiile pe care li le oferă tovarășilor săi. Și-o închipuie ca pe o țară exotică, la fel de îndepărtată de Leyda, ca și China sau țara tătarilor. Cu aceste meleaguri, ce rămîn pentru el aproape mitice, se întâlnește în atelierul lui Swanenburch, unde domnește o atmosferă aproape meridională, pentru că pictorul a adus cu sine, din Peninsula, împreună cu o napolitană care-i servea de model și cu care s-a și căsătorit, și un gust foarte pronunțat pentru tot ce era legat de acea țară. Italia, care s-a proclamat patria artelor, îi atrage încă pe pictorii tineri, dornici să-și desăvîrșească ucenicia. Alături de admirația cît se poate de firească pe care o stîrnesc capodoperele ce abundă în acest colț de lume mai e și un anume snobism, care susține sus și tare că orice pictor bun aparține Italiei și, în sfîrșit, gustul unei vieți ușoare, într-un climat de rai pămîntesc, printre oameni 32

îndatoritori. Cei care slăvesc arta italiană nu uită să adauge că, pe-acolo, femeile sînt frumoase, iar vinurile excelente. Cei care se întorc de acolo aduc cu ei nostalgia colinelor armonioase, încununate de chiparoși și pini cu coroana rotundă, a ruinelor romane, înveșmîntate romantic în tufișuri și verdeață sălbatică. Nimeni nu se va socoti un pictor împlinit, pînă nu-și va fi făcut pelerinajul la aceste locuri sfinte ale artei.

La asta unii tineri răspund, răzvrătindu-se, că nu-i nevoie să cauți alte frumuseți, naturale sau artistice, în țări îndepărtate, atîta vreme cît, pentru cel care știe să vadă, realitatea imediată, cea mai apropiată, cuprinde tot atîtea splendori, cît și ținuturile atît de laudate. De ce să zugrăvești mereu zeițe, personaje legendare, eroi din cărți! Frumusețea e prezentă la tot pasul, în lucrul cel mai umil. Artă pictorului nu constă în repetarea banalităților academice, ci în descoperirea frumuseții implicite, ascunse în fiecare lucru, și dacă modelul pe care-l alegi nu răspunde acestui canon clasic de perfecțiune, pictorul este acela care trebuie să-i dea frumusețea expresiei, înlocuind frumusețea obiectului reprezentat, cu aceea a reprezentării.

Leyda a cunoscut mai puțin decît alte orașe disputele între clasicii și romanticii acelor vremi. La Haarlem triumfase de mult geniul impetuos și zeflemist al lui Frans¹ Hals, care ia în derîdere conveniențele și deprinderile. Își alege mai bucuros, drept modele, vrăjitoare și țigănci, pescari de crevete, măscărici negri și chitariști de cabaret, decât demnitari, aristocrați sau postăvari. Artă lui s-a eliberat de toate formulele, de toate tradițiile. Pencilul zugrăvește cu tușe agere, modelează din conture frînte forma, care vibrează și cîntă, iar paleta își strigă întregul extaz al tonului pur. Admirată de unii, această manieră de a picta e socotită anarhică și revoluționară de către toți cei pe care-i îngrijorează și-i revoltă un nou fel de a vedea și a exprima. Maestrul din Haarlem care, la patru-

zeci de ani, e la apogeul geniului său, numără printre tinerii pictori din Leyda partizani înfocați pînă și în atelierul lui Swanenburch, cu toate că profesorul îi osîndește cu severitate îndrăznelile vinovate, răzvrătirile primejdioase pentru Artă și Stat. Rembrandt ascultă disputele astea bătaioase. Acest Frans Hals, pe care nu-l cunoaște și căruia nu i-a văzut nici o pînză, i se pare că urmează calea adevărată. Deviza pe care a adoptat-o tînărul olandez, și care a devenit tema renașterii naționale, îi e întipărită în inimă: libertate și adevăr. El știe că arta nu-i un prilej de teorii, că trebuie să pictezi așa cum vezi, cum simți, cum visezi, fără să accepți alte constrîngerii, decît pe acelea pe care singur obiectul și reprezentarea lui îi le dictează. Formula asta i-ar rezuma aspirațiile dacă n-ar fi, din instinct, departe de orice codificare arbitrară. El se complace în mijlocul acestui tineret glumeț, îndrăzneț, paradoxal, dar se ține departe de discuțiile de estetică. Pe cît îi place să vorbească despre meșteșug, pe-atîta îi displac dezbaterile despre originile și finalitatea artei. Ascultă, fără să ia partea cuiva, argumentele italianizanților și pe cele ale potrivnicilor lor. Opera lui își urmează calea departe de orice dogmatism, în acea confruntare dintre om și obiect, deopotrivă eliberată de păreri preconcepute, exclusivitate sau arbitrar.

Cîteodată straniul farmec al Italiei ajunge pînă la el, în cîntece de chitară, în frumusețea napolitană, dar totul rămîne la fel de străin lumii sale launtrice, ca și Orientul voluptuos al *Cîntării cîntărilor* sau povestirile lui Ovidiu. Artă sa se sprijină pe realitatea nemijlocită a lucrurilor care-l înconjoară. Inspirația sa își trage seva din imediata apropiere, ca și din infinit, din mediul familial, ca și din spațiul nemărginit, pe care pămîntul și cerul nu-l pot cuprinde. Gravurilor artiștilor italieni, aduse de Swanenburch din popasurile lui la Neapole și Roma, le preferă acele acvaforte ale vechilor maeștri din Leyda, Cornelis Engelbrechtsz, Lucas Jacobszoon, îndrăzneala și impetuositatea cu care acul de gravat mușcă

arama, trezind în ea peisaje pătimașe și făcînd să se nască, din înfruntările albului cu negrul, veșnica dramă a întunericului și a luminii, acea aspră și vehementă încleștare cu metalul, cu umbrele lui molatice, cu încrucișări aprinse de fulgere, țîșnind dintr-un cer de furtună.

Într-o bună zi, Jacob Swanenburch declară că nu mai are ce să-l învețe. Asta să fie pentru că discipolul își egalează de pe acum maestrul? Sau pentru că acesta simte că e cu neputință o comunicare profundă între ei, pentru că ciudațenia acestui copil tăcut face de prisos toate lecțiile? Swanenburch își trimite elevul la Van Schooten¹, care și-a dobîndit în Leyda o mare faimă de portretist. Viitorul picturii olandeze se spune că stă în portret. Publicul se va plictisi curînd de scenele cu sărăntoci. Nu se mai pot picta tablouri religioase și nici alegorii mitologice; noua societate, prozaică și pragmatică, cere o artă realistă și rațională. Se pare, dealtminteri, că primele opere ale tînărului Rembrandt îl îndrumă înspre portret. El își zugrăvește de preferință părinții, frații, surorile, surprinși în familiaritatea intimă a unei clipe, și tablourile sale, oricît de uimitor ar părea lucrul acesta la un începător, dezvăluie o intuiție psihologică adîncă, o cunoaștere a oamenilor care se străduiește să pătrundă viața sufletului dincolo de înfățișările schimbătoare ale figurii. O interioritate plină de duioșie, de respect, de umilință și de dragoste.

Reușești repede cînd ți-ai făcut o clientelă de modele distinse. Van Schooten frecventează societatea cea mai aleasă a tîrgului, pătrunde în casele cele mai zăvorîte. E o onoare să-i pozezi, și privilegiul acesta se plătește scump. Tatăl lui Rembrandt măsoară foloasele pe care fiul său le-ar trage din această meserie și cîntea de care s-ar bucura întreaga familie.

Tînărul pictor ascultă supus lecțiile noului maestru, adînc pătruns de marea dorință de a

¹ Joris van Schooten a trăit între aprox. 1587—1651 (n. tr.).

învăța, care-i luminează chipul grav și atent. Ideile lui Van Schooten sînt însă curioase. El e mai puțin preocupat de viața interioară a modelelor sale, decît de detaliile exterioare ale decorului, ale costumului, cărora li se dă atîta importanță. Bogăția îi inspiră un respect zelos, și cum în Olanda asta nouă, născută din înfrîngerea spaniolilor, burghezia avută formează un fel de aristocrație, clientela marilor neguțatori, a negustorilor de mirodenii, îmbogățiți prin comerțul cu Indiile, își impune estetica și gusturile unor pictori prea bucuroși să-și mulțumească generoasele modele. Avînd de zugrăvit un gentilom ridicol, trufaș și fanfaron, Van Schooten nu va îndrăzni să facă din el, ca Frans Hals, o caricatură cumplită și exemplară. Are prea multă considerație pentru patronii aceștia binevoitori și deferenți. El se miră că lui Rembrandt îi place mai mult să schițeze calici, schilozi și cerșetori, decît să migălească o coleretă de dantelă, plăselele unei săbii. Și să nu care cumva să uiți să înfățișezi în tablou armoariile seniorului! Cu cît îi e mai proaspătă noblețea, cu atît e mai legat de însemnele arginților săi.

Rembrandt se îndepărtează, dezamăgit, de noul său maestru. Van Swanenburch îl învățase bine meșteșugul, o tehnică fără cusur, însoțită însă de o estetică factice și învechită. El nu-i decît un muncitor conștiincios, care-și cunoaște bine meseria; dincolo de acest domeniu material al artei, nu posedă încă decît un talent mediocru, plin de locuri comune și de tradiții sterile. La Van Schooten, Rembrandt descoperă un defect mai grav: curtenia lingușitoare a artistului în relațiile lui cu clientela, o supunere docilă față de exigențele modelului, tot acel conformism de idei și sentimente, împotriva căruia se răzvrătește, atunci maestrul din Haarlem. Dintre cei doi profesori ai săi, unul se simte legat, printr-un fel de inerție, de canoanele estetice ale italienilor, celălalt e gata să exploateze prostul gust burghez, făcut din vanitate, suficiență și prostie, care amenință să le înlocuiască

în noua societate, fără vreun folos pentru artă, ori pentru artiști.

Mai mulți dintre tinerii care-l înconjoară se lasă ademeniți de dorința unui succes ușor și rentabil, pe care-l colorează cîteodată cu un idealism înșelător, îl împodobesc cu teorii vane, ce ascund anevoie ambiția și pofta de înavuțire. Cei entuziasmați de Italia nu cer decît să perpetueze greșelile romaniștilor¹ veacului trecut. Ceilalți se pregătesc pentru o nouă „artă de curte”, inferioară celei precedente, pentru că va măguli, dacă nu gusturile aristocratice, prejudecățile burgheze. Rembrandt nu are nici o afinitate cu vreunul dintre aceștia. Cu mintea înceată și mici la suflet, ei nu se gîndesc decît să se servească cu dibăcie de artă, în loc să o servească cum se cade, cu toată feroarea sufletului, noblețea gîndului și puterile trupului. În clipa în care Rembrandt va îmbrățișa această carieră atît de deosebită de tradițiile familiei, carieră ce stîrnește invidia fraților săi, și poate zeflemlile lor, nu găsește în preajma lui pe nimeni care să-i fie cu adevărat maestru: profesori buni sau sfătuitori de rea-credință, și atît.

Cînd e dezamăgit de discuțiile tinerilor pictori și de părerile dascălilor înguști la minte, el părăsește aceste ateliere, în care se consumă o trudă zadarnică. Se întoarce în mijlocul celor care nu l-au înșelat niciodată! Se îndreaptă din nou spre elemente. În liniștea întinderii, ascultă glasul luminii. Fuga dezlînată a norilor, călătoria umbrelor albastre pe deasupra pășunilor, răsfrîngerile cerului în apa canalului, densă și viscoasă ca jadul, îl învață mai multe adevăruri decît spusele artiștilor, iar figurile aspre ale părinților, pielea bătucită, zbîrcită, crăpată a celor deprinși cu munca din bătrîni îi apar mai firești decît toate renunțările de dragul mulțumirii de sine și al uzanțelor. Rembrandt a presimțit de pe acum că toată viața nu va avea maestru decît natura, că tabloul

¹ Pictori flamanzi din secolul al XVI-lea, imitatori ai

nu înseamnă nimic dacă nu îmbină desăvârșit experiența obiectivă, cu opera zămislită mai întâi cu mintea sa și cu pasiunea neistovită a inimii sale. Și-a dat seama că viitorul picturii olandeze nu se sprijină nici pe paleta lui Swaneburch nici pe aceea a lui Schooten. Dacă l-ar cunoaște pe Frans Hals, i-ar fi negreșit afin, în cultul acela, al amîndurora, pentru obiect și deplină lui realitate, dar pictorii din Leyda și cei din Haarlem sînt prea puțin legați prin prietenie. Cei doi mari promotori ai picturii olandeze nu se vor întîlni niciodată; singurătatea lui Rembrandt ar fi totală, în orașul său de baștină, dacă n-ar zări cîteodată, pictînd pe marginea iazurilor adormite și pe malurile canalurilor, un pictor singuratic și el, pe nume Jan van Goyen³, care fuge de tavernele artiștilor și taciunile de atelier. Cîteva tablouri de mister și vrajă, pline de apă și cer, atrag și tulbură pe amatori. Un farmec straniu te întîmpină, cînd te apleci asupra priveliștilor, cuprinzătoare ca nemărginirea, pustii ca spațiul, străbătute de o nostalgie duioasă și sfîșietoare, asemeni cu chemările păsărilor de mare. Rembrandt recunoaște în acesta ceva din propria lui neliniște. Operele lui sînt însuflețite parcă de o aspirație arzătoare și melancolică, spre o realitate ce pare aproape, dar care, cu toate acestea, îți scapă mereu, întîlnind întinderea imaculată și confundîndu-se cu ea.

Van Goyen poartă în sine muzica vîntului și a apei, gravitatea solemnă și statică a mîlurilor acestora cenușii, de culoarea norilor și a canalurilor. Suportul terestru al tablourilor sale se reduce la o fîșie îngustă de pășune, ca apoi cerul să se deschidă ca un evantai și să umple întreaga pînză. Stăpîn pe sine, pătruns de o blîndețe senină și visătoare, el atinge cîteodată gradul acela de pură contemplație, la care aspiră pictorii chinezi. Opera sa se înalță la rîndul ei în respirația profundă a

³ Jan van Goyen (Leyda, 1596— Haga, 1656) a fost unul din peisagiștii cei mai importanți ai vremii. Alături de Esaias van de Velde, care i-a fost și maestru (deși era doar cu vreo cinci ani mai în vîrstă), a impus o nouă perspectivă asupra spațiului, coborînd orizontul (n. trad.).

sufletului ce se caută în spațiu, tinzînd spre eternitate și infinit. Acest contemplativ rămîne totuși foarte aproape de lucruri. Dintr-o trăsătură, care amintește de aceea a vechilor maeștri ai dinastiei Song, el schițează un pescar ce-și desprinde barca, în clipocitul valurilor domoale, și pescarul, barca, valurile trăiesc o viață intensă, totală prin ea însăși, dar depășind totuși realitatea, o viață ce năzuiește spre aceea sublimă, a nevăzutului. Cu imaginile acestei lumi, Van Goyen sugerează ceea ce transcende spațiul perceptibil, și modeștii săi barcagii pornesc într-o lungă și aventuroasă călătorie, în nemărginire și neîntîlnire.

Dragostea ce o vădește Van Goyen pentru adevărurile supreme ale luminii și spațiului, pe care le simte pînă în adîncul ființei lui, i-a adus prețuirea tînarului Rembrandt. La Jacob van Swaneburch, acest transfug, ce părăsise atelierul bătrînului Isaac, nu-i deloc apreciat. Se deosebește prea mult de ceilalți, acest pictor al norilor și al umbrelor, care iubește cerul cu o dragoste mistică, ce-l îndeamnă să dorească a se face una cu ceea ce natura are mai vaporos, mai puțin material. Rembrandt s-a îndreptat instinctiv spre el, călăuzit de sentimentul unei profunde fraternități, de cuget și simțire. Van Goyen e mai în vîrstă decît el cu vreo 10 ani, i-ar putea fi maestru, dar pe prietenul norilor rătăcitori și al apelor liniștite nu-l bate gîndul să-și ia învățăcei. Ce i-ar putea învăța, dealtfel? Evlavia, smerenia și pasiunea cu care se apropie el de natură nu le poți dobîndi, dacă nu le simți dinainte nevoia, dacă nu le practici din instinct. Van Goyen știe că ceea ce are mai bun geniul său ține de ceva cu neputință de comunicat, de un inefabil pe care nu-l poți reda în cuvinte și pe care penelul cel mai fin, culegînd de pe paletă cea mai diafană materie, nu-l poate defini în tablou, decît ca pe o aproximare a existenței. Amîndoi iubesc prea mult singurătatea și liniștea, ca să se influențeze unul pe celălalt. Afinități subtile îi apropie; ei nu și le dezvăluie, stînjeniți poate de acea excesivă pudoare a sufletului

și a artei lor. Pentru că ceea ce-i mai de preț este întotdeauna ceea ce rămâne nerostit.

Rembrandt respectă dorința de a rămâne în umbra acestui solitar. El se uită cum o pornește, de unul singur, cu uneltele lui de pictor, mic și neînsemnat, în spațiul imens dintre pământ și cer, stăpînit de infinitul vis în care se răsfrînge infinitul lucrurilor. Rembrandt nu s-ar împăca însă cu această contemplație statică. Adolescența lui arzătoare îl frămîntă, îl tulbură, îl înfrigurează. După ce urmează sînguincios, timp de trei ani, lecțiile celor doi maeștri mediocri, gîndul de a-și croi un destin mai bogat în orizonturi îl face să găsească apăsătoare monotonia orașelului, regularitatea enervantă a bătailor de clopot, ce-și revarsă, la aceleași ore, melodia pioasă, mereu aceeași, asupra unor acoperișuri nepăsătoare; lucrurile prea îndelung cercetate, spre a-i mai stîrni curiozitatea, repetarea mașinală a faptelor și a gesturilor.

Nimeni nu e mai lipsit de vanitate decît Rembrandt, de față cu natura și geniul, dar el nu-și face iluzii asupra valorii celor doi dascăli ai săi. De ce să rămînă în preajma lor, dacă știe acum mai mult decît l-ar putea ei învăța? Să lucreze singur, fără maestru, încrezător în comorile pe care ni le dezvăluie comuniunea cu natura, urmîndu-și propria cale, cu propriile lui mijloace! Șovăie. Nu-i destul de sigur de sine pentru aceasta. Ajurea, își spune el, trăiesc artiști stăpîni pe o tehnică superioară. Omul acesta, care-și iubește meseria și, ca orice artist adevărat, iubește și mijloacele care-i vor îngădui să-și exprime deplin, desăvîrșit sentimentele și visurile, caută cu modestie pe unul mai știutor decît el.

Nu-l va găsi la Leyda. La Amsterdam, în marea cetate clocotind de idei noi, de negoț și afaceri, orașul în care viața obștească a țării cunoaște cele mai aprinse frămîntări, acolo sînt pictori celebri. Jan Lievens, prietenul din copilărie, venit înaintea lui în această capitală a comerțului și a artei olandeze, îl cheamă, strigîndu-și entuziasmul. Nu mai ai de îndurat acolo îngustimea înnăbușitoare și meschină a tîrgului. Trăiești în libertate și vese-

lie, avînd în fața ochilor spectacolul în necontenită schimbare al unei umanități zgomotoase și pestrițe, pe care o leagănă apele Amstelului.

Atracția marelui oraș îl fascinează de departe pe fiul de morar, pe care o neînmurită curiozitate îl mîină spre o existență mai alertă, mai colorată, mai plină de strălucire. Singuraticul acesta, deprins a-și croi himere seducătoare, visează să evadeze într-o lume de frumusețe, de plenitudine, care să-i satisfacă total simțurile. Să scape de formalismul îngust al acelei burghezii provinciale. Să scuture jugul unei situații precare. Cine nu și-a făurit, la 20 de ani, planuri mărețe de avuție și glorie! Rembrandt, oricît s-ar deosebi de celălalt, aparține și el acestei generații a noii Olande, pentru care succesul bănesc este semnul vădit al oricărei reușite. Totul se speculează: mirodeniile, lălelele, tablourile, gravurile. Fiul morarului a descoperit tot ceea ce poți dobîndi pe bani, acele lucruri care încep să-i placă: covoarele orientale, desenele italienești în acvaforte, mătășurile asiatice, armele exotice. Jan Lievens vorbește, în scrisorile lui, de averi uriașe, pe care traficul le face și desface într-o singură zi. Amsterdamul, spune el, e pe cale să devină cel mai bogat oraș din lume. Negustorii săi sînt principii comerțului, artiștii sînt aici cinstiți și rasfățați ca niște suverani. Ațîțindu-și prietenul timid, care nu se încumetă să evadeze din moara familială, el uzează de supremul argument, care-l va și decide pe nehotărît să plece: numai la Amsterdam se știe, acum, picta.

Rembrandt și-a ales calea. Din economiile părințești i se va plăti o nouă ucenicie, la un maestru din capitală. Consultat, Van Swanenburch își laudă fără rezerve tînarul discipol și-i călăuzește alegerea. Pentru a învăța să picteze „cu măreție“, spune el, nimic nu e mai potrivit decît un stagiul pe lângă Pieter Lastman¹.

¹ Pieter Lastman (după catalogul editat de Rijksmuseum, 1583—1633, deci nu 1562 sau 1581—1649, cum aflăm în enciclopedia) a fost unul din promotorii cultului pentru Italia, fiind influențat însă totodată în sens pozitiv și de către celebrul gravor german Adam Elsheimer (1578—1610), la care se fac referiri și în textul de față (n. tr.).

III. DESCOPERIREA LUMII

Amsterdamul e ca o inimă mare, spre care se revarsă și în care zvîcnește cu putere întreaga viață a Olandei. Viața asta se răspîndește de-a lungul canalelor — asemănătoare finei rețele arteriale a degetelor omenești — ce merg din sat în sat, înșesate de bărci, care-și taie în liniște drumul mirosind a lapte, a ierburi și a apă stătută. Ea invadează odată cu marile nave, dungate cu aur brun patinat, Amstelul se freamătă neconținut de vuietul îndepărtatelor călătorii pe apă. Corăbiile cu pînze vopsite se duc și vin, în zarva macaralelor, a ancorelor și a scripetilor, descăr-cîndu-și dintr-o dată calele ticsite cu mirodenii, mătăsurii, porțelanuri opaline. E o harababură cumplită, în care totul se încrucișează și se amestecă, ca în vechile stampe. Pescarii din insule, brînzarii din Alkmaar, grădinarii din Haarlem își freacă aici coatele de chinezi și negri. Strigătele negustorilor ambulanți tulbură melopeea interminabilă a mătăhăloșilor marinari indieni care visează, reze-mați de parapetul goeletelor. Burghezii sobri și prosperi, cu pălării mari, se plimbă cu un aer demn, escortați de cîte un sclav malaiez, ce le poartă tabachera, bastonul sau umbrela. Miresme de ghimber, de scortîșoară, de nucșoară, de cuișoare și de rom se înalță din antrepozitele întredeschise, și viața marină a orașului este atît de intensă, încît pune în mișcare pînă și cele mai

înguste canale, scuturînd din apele lor visuri mărețe de bogăție și aventură.

De-a lungul cheiurilor, casele arătoase și noi își contemplă cu semeție, în apa asta unsuroasă ca jadurile chinezești, fațadele lor cu pinioane (timpane înalte) ale căror gradări marchează ascensiunea în trepte a proaspeților îmbogațiți. Sînt zugrăvite în culori vesele, iar lemnul de preț cu lustru african strălucește printre tonuri de fistic, de vanilie și de cacao. Orașul întreg apare astfel asemeni unei tăvi cu bucate succulente, savuroase și înmiresmate, picante de atîtea mirodenii și oferite negustorilor gurmanzi, ce tronează prin consilii sau aruncă pe piețe belșug de mărfuri exotice, etalînd parada acestui tîrg enorm, în care Europa își dispută prăzile carăvanite din Orient.

De vreo douăzeci de ani, cîțiva neguțatori, amatori de risc și de profit, au întrunit într-o corporație puternică pe toți acei pionieri îndrăzneți și lacomi, care vămuiau, fiecare după placul și pe seama lui, insulele îndepărtate ce se leagăna pe caldele mări tropicale, într-o boare de parfumuri și cîntări ciudate. Întemeierea Companiei Indiilor orientale a concentrat în mîinile lor exploatarea acestei Asii indolente și supuse. Aceasta împînzeste acum cheiurile Amstelului cu gloate de marinari slabi și arși de soare, încovoiindu-se sub povara lăzilor, a sacilor, a baloturilor, ce se grămădesc în pivnițe, pleacă apoi pe alte nave, îngreunează șlepurile pe care cîte un cal resemnat le trage la edec de-a lungul drumurilor de apă.

Beat de cuceririle sale, Amsterdamul nu-și mai încapă în piele printre bunurile proaspăt cîștigate, independența, bogăția; se bucură de ele, cu acea bucurie plină de uimire a tînărului care intră pe neașteptate în stăpînirea unei moșteniri; cu acea lăudăroșenie fățișă a unei țări, pînă mai ieri subjugate, mîndră să-i arate lumii cum știe să-și folosească puterea și libertatea. Plecarea spaniolilor a pus capăt, dintr-o trăsătură de condei, tuturor socotelilor cu tutela. Olanda gîndește și acționează acum liber. Ce importanță are, dacă libertatea, cîștigată cu atîtea eroice eforturi, amenință cîte-

odată să dea naștere unor despoți neprevăzuți. În însăși mișcarea asta democratică s-au format caste în care autoritatea banului înlocuiește vechile distincții; clanurile se opun unul altuia, fiecare înțelegând în felul său cum trebuie să contribuie și să apere bunul obștesc. Ce întrebuintare vor da oare libertății aceste Consilii și Consistorii, pe care conștiința puterii le face curînd intolerante? Ar trebui ca acești dregători ai poporului să fie cu toții eroi, ori niște sfinți, ca să nu se lase tirîți de ambiția lor sau de aceea a altora... Cîțiva particulari își atribuie privilegiul exclusiv al libertăților publice, uitînd că, mai ieri, cereau ei înșiși acea independență a gîndirii și a faptei, pe care vor acum să le-o refuze celor ce nu le împărtășesc credințele. Se sprijină pe avere, cea mai de nădejde bază a autorității, ca să-și impună voința impetuoasă a rebele a calicilor de ieri...

Și ce dacă! Iureșul vital care face să bată această inimă e atît de iute și atît de viu, încît lumea nu se prea sinchisește de impuritățile care-i circulă prin sînge. Banii ce curg în valuri împovărează acest înger, molipsind de nădejdi mercantile destinele tuturor. Cîneva care a făcut avere din comerțul cu Orientul se ruinează cu lalelele pentru simpla plăcere de a privi un frumos potir de floare cu culori rare, de a-și ului concurenții, de a-și orbi rivalii. Fastul ce însoțește înavușirile astea subite n-are strălucirea princiară a palatelor Italiei, căci trebuie să ții seama de severitatea calvinistă, care înfrînează patimile și impulsurile spontane. E mai puțin exterior decît în țările sudice, unde pictura împodobește fețele arătoase ale caselor: aici, aceasta se ascunde în taina interioarelor, umbrite de tonurile închise ale lemnăriei și de draperiile groase. Colectionarii se bucură de comorile lor cu un fel de voluptate smerită, ascunsă și austeră. Le plac mai ales aspectele familiare ale vieții lor, lucrurile de fiecă zi, pe care le gustă cu atît mai mult, cu cît le-au intrat mai adînc în obișnuință, canalul adumbrat de tei, pe malul căruia își fac plimbările, grădina din preajma casei învăluită în roz și cenușiu, liniștea de adîncuri marine

a încăperilor scaldate de o lumină verzuie. Hărți spînzurate pe pereți etalează rînd pe rînd insule cu nume îmbătătoare, mări presărate cu tritoni sunînd din scoică. Închipuirea fosnește departe, aiurea, poposind pe promontoriile continentelor tropicale, rătăcind pe mările calde ale căror nopți fosforescente reflectă alte constelații. Cîteva tablouri italiene, scoase la mezat, viu disputate și plătite din greu, par surghiunite în calmul acesta nordic.

Adolescentul care coboară de pe șlepul tras la edec este izbit în față de acest buchet de culori, de miresme, de lumini și de strigăte. Se miră, se minunează, merge de la o tabără la alta, intră din dugheană în dugheană. Oricît de bine ar fi ascunsă bogăția, ea răzbate prin zidurile caselor, pătrunde în toate conversațiile, obsedează toate mințile. În orașul acesta de negustori, fiecare visează să facă peste noapte avere, prin negoț, troc și speculă. Negustorii aceștia placizi au suflute de conchistadori. Fără a-și părăsi odăile de lucru, împodobite cu mătăsuri persane și porțelanuri chinezești, ei străbat lumea întreagă, cucerii de marea aventură a tranzacțiilor dubioase. Alături de demnitarii prudenți, mai sînt și afaceriștii mărunți, ce-și aruncă primul sau ultimul florin într-o întreprindere pîndită de riscuri, cutezători pe care plăcerea de a se juca cu focul îi atîță mai mult decît posesia pașnică a banului. O societate democratică, ce și-a pierdut respectul față de vechea nobilime și care nu a avut cînd să-și făurească o nouă aristocrație, acceptă bucuros, între timp, dominația meritelor, a căror superioritate se măsoară cu atît mai ușor, pe scara succesului material, cu cît acesta poate fi înțeles de toată lumea. O ierarhie burgheză, născută din trafic, ce are drept obiect sau țintă banul — nu recunoaște lesne decît reușitele ce se pot evalua în bani. Negustorul care dă faliment sfîrșește cerșetor, pictorul care a încetat să mai placă, moare la spital. Societatea asta e darnică în felul ei, cu cel ce știe s-o măgulească, lăudîndu-i virtuțile sau defectele,

dar e feroce atunci cînd condamnă. Cel ce trăiește ocrotit de ea prosperă. Cel care-i pierde însă bunăvoința nu va avea de ales decît pomana amară și umilitoare a azilului de vagabonzi. La prima vedere, această bunăstare te cucerește. Dar unui ochi clarvăzător nu-i scapă egoismul și uscăciunea sufletească ce se ascund în ea, acea fățarnicie mascată de mulțumirea de sine și respectabilitatea asta senină.

Gînditorul care fuge de cenzura statelor autocractice își găsește refugiul la Amsterdam; el e bine primit atîta timp cît va gîndi potrivit canoanelor de aici. Orice tentativă de independență va fi scump ispășită. Descartes și Spinoza o vor încerca pe propria lor piele. Pictorul care, grație întîmplării sau spiritului său docil, află aici o estetică corespunzătoare este și el bine primit; dar să-i treacă numai prin minte a-și schimba „maniera” datorită căreia a plăcut, că pînă și cei mai înfocați protectori îi vor întoarce spatele.

Libertatea de care se face atîta caz depinde astfel neconținut de o supunere, guvernată de modă și conveniențe, cu atît mai necesară cu cît e mai puțin codificată, oricînd expusă blamului și dizgrației, ce vor pedepsi fiecă abateră de la norme, în viața particulară a artistului, abuzul de originalitate, în arta sa.

Rembrandt e atît de fermecat de ceea ce vede, încît nici nu bănuiește inconvenientele ascunse, primejdiile viitoare. Băiatul acesta de șaptesprezece ani descoperă cu fiecă zi o lume nouă. Febra negoțului, de care se izbește la tot pasul, îi deschide acestui cumpătat gustul bogăției. Modestul acesta vrea glorie, pe care o vede dăruită altora, mai puțin merituoși ca el. Tot ce a învățat să iubească, în atelierul din Leyda, tablourile frumoase, gravurile vechi, stofele unduitoare, bijuteriile ce înstelează cerul întunecat al unei catifele ori al unei blăni, armele stranii și împodobite, toate acestea se găsesc aici din belșug. Asia și Europa își expun, prin dughene, ceea ce au ele mai de preț. Principii italieni se despart de cele mai scumpe tablouri ale lor, în favoarea negus-

torilor ăstora olandezi. Cele mai mîndre porțelanuri chinezești, decorate cu armoniile și inițialele lor, dovedesc că-ntreaga lume trudește pentru ei.

Rembrandt trece de la o tejghea la alta, tîrguind cîte un șal turcesc, cîte-un pumnal malaez care-i seduc fantezia; e atras de cele mai frumoase copii după Marcantonio Raimondi, după Campagnola, Mantegna sau Jacopo de Barbari. Italia îl întîmpină cu o altă față decît cea întrezărită de el la Leyda. La Pieter Lastman, al cărui elev va deveni, ea e atît de obsedant, încît nu vezi pe pereți decît priveliști ale cîmpiei romane, copii după Rafael și Michelangelo, desene de-ale manieristilor toscani, schițe genoveze sau bologneze.

Există o înfățișare a Italiei pe care fiul moralului din Leyda și-ar simți-o lesne apropiată: pictura venețiană, pătrunsă și ea, pe de-a-ntregul, de jocurile luminii și ale apei, bogată în nori și în reflexe. Ar recunoaște în lumina irizată, ce plutește pe deasupra lagunei, un „climat” material și moral prea puțin diferit de acela ce învăluie mlaștinile în mijlocul cărora s-a născut, cu toate că spațiul nu are aici aceeași independență magică, nu-ți dă aceeași sugestie a infinitului. Nu s-ar simți prea străin printre pictorii, aceștia, ce țin de pămînt, tot atît de puțin ca și el. Tot ce e nestatornice, mișcare, trecere scaldă peisajele lui Giorgione. Răsfrîngerile cerului schimbător se perindă pe chipul madonelor lui Bellini. Tițian este și el neconținut sustras timpului și spațiului de aceea putere de absorbție a eternului și a infinitului. Dar Lastman e un „romanist”. Olandezii care-și părăsesc patria nu merg în Italia ca să afle aici priveliști aidoma aceloră de care de-abia s-au despărțit. Ei nu poposesc la Veneția, ci la Florența, și mai ales la Roma. Se entuziasmează de severitatea colinelor toscane și de răceala ruinelor romane. Le place în această Italie ceea ce are ea mai artificial și mai convențional, și nu autenticitatea ei profundă. Admiră marmurile antice, pentru că literatura i-a învățat cu povești și legende. În academiile din Amsterdam se vor-

bește latinește, iar în ateliere se copiază copii de statui grecești. Barocul italian, cu desăvârșire străin firii olandeze, care-și are propriul ei baroc, cu totul diferit, îi uluiește pe acești pictori prin noutatea lui tumultoasă și Caravaggio, maestrul magnific, dar primejdios, răstoarnă toate convențiile estetice, nu mai puțin toate tehnicile.

Lastman petrecuse trei ani la Roma. De atunci își schimbase prenumele din Pieter în Pietro, picta tablouri sacre, episoade mitologice, pastorale, eroice. Aducea din Italia un dor nestins. Armonia tristă a Compagnei i se întipărise într-atât, încît nu mai vru să știe, toată viața, de vreun alt peisaj. Memoria sa, plină de terme părăginite și de circuri în ruine, nu-i mai înfățișează decît nobile arhitecturi clasice. E indiferent la tot ce se clădește în jurul lui, la stilul nou, pe care-l elaborează Olanda, în acord cu cerul și pămîntul ei: s-ar spune că pe acestea el nu le-a privit nicicînd. Ochii îi rămîn pironiți asupra imaginii lăuntrice pe care o păstrează din timpul petrecut la Roma. Prețuiește în Elsheimer, neamțul transplant și degermanizat, rezultatul unei italianizări, pe care se laudă că ar fi realizat-o și el, mergînd pînă la perfecțiune, întrucît visează să rivalizeze cu Albani, Guercino și Domenichino.

Soarta care l-a condus pe Rembrandt în atelierul acestuia irealist nostalgic și himeric nu putea alătura două ființe mai deosebite. Lastman a luat din barocul italian tot ceea ce un olandez — care nu avea geniul îndrăzneț al lui Terbruggen¹ — putea să-și însușească. Nu sufletul, ci maniera. El nu se gîndește să-și scoată la lumină propriul său baroc, ci imită cît poate mai bine pe acela al măștrilor pe care îi admiră, părăindu-i nespuse de rău că imitația nu poate fi mai exactă. Își sacrifică individualitatea cultului pe care-l are pentru Italia. Se străduiește să abolească particu-

¹ Hendrick Terbruggen (Deventer, 1588—Utrecht, 1629), pictor olandez, elev al lui Abraham Bloemaert (1564—1651), a contribuit îndeosebi la dezvoltarea tehnicii clarobscurului, afirmîndu-se în rîndul celor mai înzestrați artiști ai Școlii din Utrecht (n. tr.).

laritățile de neam și de națiune, nedîndu-și seama de puternica inspirație pe care i-ar putea-o ele oferi, pe care le oferă ele, în acel moment, celor mai buni pictori olandezi. Poate că nu era rău ca Rembrandt să-și confrunte geniul său tînar, plămădit în autenticitate, libertate, adevăr, cu idealismul acesta sterp, cutezanța sa novatoare, cu docilitatea asta lîncedă față de niște canoane învechite. Lastman nu era lipsit de talent: avea simțul măreției, gustul nobleței; o anumită grație spontană îi împospătează italianismul convențional. În sfîrșit, tehnica sa era mai cuprinzătoare și mai îndrăzneată decît aceea a dascălilor din Leyda. El e un intermediar între Rembrandt și barocul italian, transmițîndu-i elevului său, minunat înzestrat, un meșteșug mai amplu, mai divers și mai adînc. Ar fi visat să-l convertească la cultul Romei, dar adolescentul acesta înțelegea să tîlmăcească în felul său legendele și Scriptura. Italia, pe care Rembrandt nu o va cunoaște niciodată altfel, i-a fost revelată de către Lastman; acesta nu va izbuti însă a-l convinge să întreprindă un pelerinaj la locurile sfinte ale artei. Disperat că nu-l poate îndupleca pe acest încăpățînat după vreo cîteva luni de lecții, el îl trimite înapoi în orașul de baștină.

N-a fost nevoie nici măcar de un an, ca Rembrandt să se plictisească de Amsterdam și de Lastman. În primele luni ale lui 1624, cîuma, adusă din Orient o dată cu baloturile de mărfuri scumpe, o pornește de pe cheiurile Amsterdamului, invadează întregul oraș, și pentru că o nenorocire nu vine niciodată singură, foametea se înfrățeste cu ea și seceră și ea o brazdă. Molima îl grăbește pe tînarul pictor să ia o hotărîre pe care o tot amîna. Lastman îi împărtășise toate cunoștințele pe care le avea. Rămînînd vreme mai îndelungată, ar fi riscat să-i fie știrbită, cu bună știință, personalitatea. El înțelege că nu era încă destul de puternic, destul de sigur de sine, ca să mai întîrzie în vecinătatea italianizanților. Prețuise frumusețile marelui oraș, dar îi descoperise totodată și primejdiile. Plăcerea acestor decoperiri,

curiozitatea pentru o viață nouă, atracția succesului, nu l-au amestecat pe înțeleptul fiu de morar. Năpasta de care fuge Rembrandt nu-i ciuma, ci ispita facilității. Știe cu ce preț se cumpără avuția și gloria: e de ajuns să te mulțumești a fi pe placul amatorilor care-ți fac faima. El refuză acest târg.

Dorul de singurătate l-a salvat. S-a plictisit de îmbulzeala de pe străzi, de tavernele zgomotoase, de atelierile în care mai mult se vorbește, decât se pictează. Îl apucă o nostalgie cumplită de spațiile întinse și libere, în care lumina se joacă cu cerul și cu apa. Acest rebel nu e în stare să măgulească și să se supună. Sufletul și geniul său se îndepărtează deodată de toată această prefăcătorie, a cărei scripă amăgitoare l-a amuzat câțiva timp. El știe că mintea și arta sa nu se vor coace în această seră caldă; n-ar da aici decât niște roade fără gust, grăbite ori lepădate dinainte de vreme. Are nevoie să fie singur, în liniștea lucrurilor, în plenitudinea unui peisaj spiritualizat și plin de frumusețe. Acolo se va regăsi pe sine, făcând ordine în ceea ce a dobândit prin experiență, măsurându-și puterile, raportate la dimensiunile visurilor sale. Singur, de față cu ființa sa cea adevărată și cu natura intactă, totală.

S-a întors la Leyda. Aude iarăși scîrțîitul morii, al cărei glas i-a legănat copilăria. Spațiul nesfîrșit îi stă în preajmă, cu bolta imensă și irizată a cerului străbătut de nori. Nu mai e, aici, zarva aceea a vieții de afaceri, ci o liniște deplină, în care se aude parcă respirația profundă și domoală a pămîntului. El întoarce spatele orașului, unde nu-l mai atrage nimic. Ca să pătrundă în adîncul problemelor care-l frămîntă, trebuie să rămînă singur cu sine, să interogheze cu răbdare formele ce-l înconjoară, lumea nedeslușită a patimilor care se învîlmășesc în el. Flăcău de optsprezece ani, ieșit din atelierile Amsterdamului, unde pictorii tineri imitau bucuroși neglijența intimă și guralivă a studiilor italiene, se supune disciplinei necesare a singurătății și liniștii. Din cînd în cînd, își va

revedea prietenii și dascălii de odinioară, căci nu-i nici mizantrop, nici ipohondru: dacă i se ivește prilejul, ia parte la petrecerile lor pline de voie bună; dar universul pe care-l poartă în sine se cere rostit și întruchipat în formă. Nu se va regăsi decât în izolare. Nimeni nu-l poate ajuta să se cunoască adînc, să-și toarne această conștiință de sine în tiparul operei de artă, în indisolubila comuniune dintre creator și obiect.

El știe acum că nimeni n-are să-l mai învețe, nici să-l îndrume și că nu poți pași decât mereu singur spre o țintă, de felul aceleia înspre care năzuiește el. Oamenii l-au învățat meșteșugul care-i va îngădui să dea chip percepțiilor, intuițiilor și visurilor sale. Nu-i mai pot da nimic în plus. Și-așa, în timpul acestor opt ani de viață singuratică, la fruntariile pămîntului și ale apei, sub povara cerului, se va cufunda într-o meditație asupra existenței și a devenirii, ce-i va aduce cunoașterea de sine, într-o contemplare a ființelor și lucrurilor, care-i va dezvălui neîndoioasele adevăruri ale creației.

Casa părintească i se deschide și-i respectă totodată dorința de însingurare. I s-a oferit un fel de hambar în coasta casei, care-i va sluji drept atelier. Casa, plină de viață înainte de plecarea sa, a devenit mai liniștită. Sora mai mare, Marcheld, s-a măritat, cea mai mică, Lisbeth, are șaisprezece ani. Grația ei, proaspătă și blondă, strecoară o rază de soare în semiîntunericul încăperilor joase. Frații lucrează împreună cu tatăl la moară. Doar mama se mai află încă acolo, în locul știut de lîngă fereastră, făcînd să-i zburnie vîrtelnița sau întorcînd filele cărții groase, brune, în care citește cu atenție, lăsîndu-se furată de vraja poeziei orientale, a miracolelor biblice și a viziunilor de apocalips (1). Cînd imaginația nu-l mai face să nascocoască noi compoziții și cînd se satură să-și mai întrebe oglinda, în care caută formele esențiale și ciudățeniile propriului său chip; după ce a gîndit în voie, și-a încrunțat sprînceana, ori s-a strîmbat înaintea oglinzii îngăduitoare, urmărind cu creionul pe hîrtie reflexele schimbătoare

ale trăsăturilor sale, atunci revine la modelul său preferat, la bătrîna cucernică și harnică. Fără a scoate o vorbă, se ghemuiește pe un scăunel, alături de ea, însoțind-o în reveriile ei biblice, din ce în ce mai fabuloase, pînă în clipa cînd cartea se închide de la sine; nu mai rămîne atunci decît o bătrînă care doarme, cu mîinile răsucite ca niște crengi uscate, împreunate în șorț, mîinile acelea muncite și chinuite, fără sevă, uscate (2).

Morarul se îndură și el cîteodată să-și părăsească moara și vine să se așeze în fața șevaletului fiului său (3). Rembrandt nu regăsește în el simplitatea calmă și profundă, aceea care singură dă atîtea sublimă poezie portretelor mamei sale. Cu chipul său înăsprit, brăzdat de riduri, cu ochii vioi și pătrunzători ca ai unei păsări, bătrînul ascunde în el un ce aprig și aventuros, pe care tînarul pictor se amuză să-l scoată și mai mult la iveală, prin cîteva zorzoane aduse de la Amsterdam: o beretă mare de catifea, din fîșii împletite pe căptușeală, un panaș de gentilom, un grumăjer de oștean, un lanț gros de tinichea, din cele ce poartă actorii la teatru, cu un pandantiv ce imită lucrătura în aur sau argint. Tatăl și fiul fac haz de asemenea deghizări. Morarului nu-i displace să-și răsfire bărbuța de Don Quijote și să facă pe fanfaronul în fața pictorului atent care surprinde pe figura familiară a bătrînului cum învie vechile visuri, dorințele uitate, aspirațiile lui însuși necunoscute, înăbușite, cumînți de obligațiile cotidiene și de rațiunea prozaică (4).

Cînd însă această destrămare a ființei, ce-și pune pecetea pe obrazurile bătrîne și marchează, în zbîrciturile adînci, drumul lent al morții, începe să-l obsedeze, stîrnind și în el teama de bătrînețe și moarte, pictorul o prinde în treacăt pe adolescența blondă, își așază în fața pînzei frumusețea în plină floare, cu părul încîrlionțat înspumîndu-i fața roză și proaspătă, ușor buclată, dar atît de plină de savoare încă, cu nutrișoara ei de copil, în care începe să se simtă împlinirea de fată mare (5).

Se întoarce apoi iarăși la oglinda sa, fără preget, să interogheze chipul necunoscut ce-i apare acolo, în dosul nu știu cărei bariere de netrecut, care nu-i doar o bucată de sticlă argintată pe spate și într-o ramă de mahon. După ce a cercetat misterul celorlalte ființe, reîncepe să pună întrebări acestei personalități, cea mai plină de taine dintre toate, acestui om ce-l umple de mirare, prin metamorfozele lui neașteptate și pe care îl surprinde mobil, mereu în schimbare, de la imagine la imagine, niciodată asemănător sieși: cînd însuflețit de undele ce-i tulbură doar organizarea superficială a trăsăturilor, cînd cutremurat de hohote cumplite de ris, pus pe haz și comice strîmbături, dar cel mai adesea grav, calm, puțin neliniștit, cuprins cîteodată de nu știu ce spaimă năpraznică ce-și imprimă zbuciumul în planurile feței (6).

Această față e rotundă, cu o gură cărnoasă, o bărbie despicață, un nas mare borcănăț, buclele se joacă liber în jurul frunții și în dezordinea lor o ascund pe jumătate. În clipele de împăcare, fața are o expresie nobilă și liniștită, un soi de eleganță aristocratică, de grație patriciană, pe care o accentuează cu plăcere cînd i se întîmplă să se picteze în maniera lui Van Dyck sau Thomas de Keyser¹. Se deghizează atunci cu aceleași lucruri, cu care se amuza să-și împopoteneze tatăl. Într-o zi se apucă să se zugrăvească în fastul pe jumătate oriental al veșmintelor largi, cu cingători de mătase, drapat într-o mantie somptuoasă, cu un turban cu egretă pe cap(7); ce are a face dacă prezența păroasă a prepelicarului creș al familiei, ghemuit la picioarele lui, strică puțin aspectul acestei maiestăți asiatice. Nu-i altceva decît un joc. Și tot joc sînt și beretele astea de zugrav, aurăriile de aramă, penajele obosite. Joc e și atunci cînd, lăsînd deoparte maniera nobilă, devine un calic sfidător și fanfaron, de felul acelora prefe-

¹ Thomas de Keyser (1596/1597—1667) a fost unul dintre așa-numiții „mici olandezi”, remarcîndu-se mai cu seamă ca portretist viguros (n. tr.).

rați de Frans Hals și Brouwer¹. Râsul grosolan îi schimonosește fața, gura i se deschide în mare strigăt cumplit, ochii se cască într-o comică spaimă, pensula, părăsind execuția migăloasă, aruncă tușe groase de culoare, rapide și vioaie, mîzgălind pe claunul acesta caraghios (8).

Dar cînd calmul și seriozitatea pun din nou stăpînire pe această față, cînd el nu se mai joacă, cînd planurile obrazilor și ale frunții își reiau stabilitatea netulburată, cînd gura întredeschisă se fixează, sub nasul gros și proeminent, seninătatea aceasta iluzorie, înscrisă pe figura-i eliberată de orice pasiune sau fantezie — care nu vrea să fie comică sau dramatică precum o mască de actor —, apa lină și netedă a feței tinere și deschise, liniștea aceasta aparentă e străbătută de o anume închietudine. Privirea caută, scormonește, întreabă, se neliniștește, se înapăimîntă, ca și cum omul aflat îndărătul ei ar refuza să răspundă marilor întrebări, să dea în vileag marile taine.

Rembrandt e stăpînul personajelor pe care le născoceste. Dacă reprezintă vreun cămătar ce-și socoate florinii soioși la lumina slabă a unei lumînări de seu (9), doi savanți reci și bărboși, conversînd cu erudiție (10), un bătrîn adormit lîngă vatră (11), e liber să dispună de ei; destinul lor îi aparține celui ce i-a creat. Cînd interpretează episoade de Biblie sau din Evanghelie, manevrează după bunul lui plac și inșii și mulțimea. Balaam îl ascultă (12). Tabăra lui Saul, unde David aduce capul lui Goliat poate semăna cu o hoardă de tătari (13) și dacă așa-i dictează capriciul, poate prinde la cîngătoarea adormitului Samson un pumnal malaez, a cărui lamă, cu incrustații de email negru, zace într-o teacă de culoarea mierii (14). E aici un univers alcătuit de el, dorit și exprimat de el, pe măsura imaginii lăuntrice a spiritului său și în concordanță cu realitatea unică, prestabilită în imaginația lui, construită de voința sa. Lumea

¹ Adriaen Brouwer (1605/1606—1638), pictor flamand, autor de peisaje sau de scene din viața de la țară sau din lumea vechilor hanuri, urmîndu-l în acest sens pe Frans Hals, care se pare că i-a și fost maestru. (n. tr.).

aceasta a formelor născocite îi e supusă. Poate să facă ce vrea cu ea. Dar cui i-o fi aparținînd chipul acesta, cine o fi bărbatul acela pe care-l cheamă Rembrandt?

Scurtează imaginea ce se așterne în oglindă. Nici o ființă nu-i este atît de familiară și totodată atît de străină. Cunoaște prea bine acest modelaj în carne, pentru că l-a studiat de o mie de ori, munții aceștia ce stau în calea luminii, văile care se umplu de umbră. Evidența carnală e neîndoielnică, fără echivoc. Și totuși, poți oare să spui că insul acesta, pe care o bucurie entuziastă ori un acces de mînie sînt de ajuns să-l preschimbe într-altul, este neconținut unul și același? În ce măsură cel de astăzi e același cu cel de ieri? Omul care-i ia acum locul nu-i oare diferit de acela care se afla adineauri aici, cînd îi pozase? Și chiar în timpul aceleiași întîlniri cu imaginea sa, nu-s oare zece, o sută de oameni, care se petrec în oglindă, care se alungă și se anulează reciproc? care-i adevăratul Rembrandt, Rembrandt cel real în durată, sigur în spațiu, continuu în timp? O fi cel care rîde, ori cel indiferent? Gentilomul, milogul, mîniosul, măscăriciul? și cum s-o fi împăcînd cel de azi, cu cel de ieri, de mîine? depind și răspund ei unul de celălalt, sau fiecare e de capul lui, fără să-i pese de trecut și de viitor? Să fie aceeași ființă ce ia diferite înfățișări, sau o mulțime imprevizibilă de ființe, care se înlocuiesc și se suprimă, într-un flux incoherent.

În oglindă, privirea devine din ce în ce mai neliniștită; neliniștea chinuitoare s-a strecurat și pe pînză, se întinde, se adîncește în acea întrebare, pentru care creația artistică este o prelungire, un ecou, nu o soluție. Cît de variate forme de expresie are angoasa aceasta însăși: pur carnală, ea traduce neliniștea primară a devenirii trupurilor, gura deschisă, ochii holbați, planurile feței răvășite de un soi de frică animalică; exclusiv metafizică, e cu atît mai gravă, mai intensă și mai primejdioasă, coplîșind toate celulele organismului, substanța cea mai de miez a sufletului. An-

goasa pe care lectura Biblicii o sporește, și-o dezvăluie fără a o domoli, care nu-și găsește nici o dezlegare în spusele cărților și ale oamenilor, pe care activitatea creatoare o înlătură pentru un timp, fără a o potoli, pe care artistul o află mereu prezentă alături de șevaletul său, între oglindă și masă și pe care nici un mijloc al cunoașterii omenești n-o poate scoate la lumină. Și nu-i nici măcar regretul pentru trecut sau teama de viitor, ci angoasa pură, gratuită, a prezentului, angoasa iscată de ceea ce nu poți nici stăpîni, nici alunga, angoasa majoră, eternă inexplicabilă a existenței.

IV. LECȚIA DE ANATOMIE

O lumină palidă și rece de amfiteatru așterne pe cadavru reflexe marine. O lumină indiferentă și viscoasă, grea ca o duhoare. Miroase a umed și a carne ce se descompune. Tot omenescul, cu realitatea sa tristă, se află acolo, în minunata împletire a mușchilor și a nervilor, pe care scalpul i-a dezgolit, cărora pensa le insuflă o viață iluzorie. Nu mai e decît o harfă mută, o formă redată pulsatiei obscure a celei mai de jos trepte a materiei. Degradat prin goliciunea sa, corpul nu trezește mila, în ciuda tuturor acestor păcătoase urme ale trudei, sărăciei, oboselii, foamei, viciului, ale resemnării sau disperării, întipărite în carnea asta umilă. Fără noblețe, mohorît și aproape ridicol, cu piciorule lui mari și greoaie, de om de rînd, deprins cu încălțări grosolane, cadavru nu-i nici măcar respingător. Nu-i decît un lucru îmbucătățit, nefolositor, bun de aruncat. Ar fi fost de mult azvîrlit în groapă, laolaltă cu ucigașii și cu cerșetorii, dacă acest biet trup chinuit n-ar fi fost reclamat de știință, ca să mai slujească la ceva. Să servească instruirii medicilor, ce vor desluși în forma aceasta degradată și intrată în putrefacție tainele minunatei mașinării — ea și cum moartea ar putea da socoteală de viață; și să servească gloriei lui Nicolaes Tulp. Fericit că prezidează de la catedra lui de profesor, instruindu-și învățăceii, atenți și respectuoși, pe seama acestui lucru vrednic de milă, care a fost cîndva

un om, cu bucuriile, durerile, pasiunile și visurile lui.

Lumina alunecă pieziș pe chipuri. Dă de o parte umerii medicilor, ca să ajungă la victima părăsită în singurătatea ei posomorită. Ce triumf uluitor e moartea! Dintre toți oamenii adunați în amfiteatru, acesta-i cel mai viu, poate, așa răscolit cum e de prefacerile cumplite ale descompunerii. Ceilalți nu se gîndesc decît cum să-și vădească eleganța, curtoazia, docilitatea, fumurile sau știința. Nu au, fiecare, decît cîte un crîmpei de viață fragmentară, ce le înscrie caracterele, în trăsăturile feței, în vreme ce acesta e întreg, aci de față, cu desăvîrșire gol și despuiat pînă la cele mai tainice țesuturi, pe care carnea nu le mai îmbracă. Ceilalți vor să-și facă nemuritoare, o dată cu chipurile, și numele, ba unul dintre ei a avut grijă să le și caligrafieze, pentru ca pictorul să nu se înșele cumva, transcriindu-le pe pînza; el însă s-a și cufundat în anonimatul morții. O fi fost vreun bolnav de la spital, vreun ucigaș supus supliciului?¹ Cui îi pasă să știe cine a fost! El este însă ceea ce fiecare dintre oamenii aceștia, bine hrăniți și încîntați de ei înșiși, va fi într-o zi. E realitatea cumplită a ființei, ce se întoarce în neființă. Și dintr-o dată, cu cît pare el mai uman decît toate obrazy care-l înconjoară! Ei n-au decît figuri, el are un trup!

Rembrandt, 1632. Pictorii celebri și-au făcut o faimă din portretele de grup, pentru care Olanda își va arăta întotdeauna predilecția. Pare-se că omul se simte mai puțin stingher și slab, cot la cot cu confrății săi, că se simte mai sigur de el, de știința, de autoritatea, de succesul lui, atunci cînd se află printre cei de o branșă cu el. Spațiul gol al pereților, de pe care Reforma i-a iz-

¹ Potrivit informației reținute din studiul lui Roger Avermaete (Rembrandt și epoca sa, Ed. Meridiane, 1969, pag. 67), era vorba de un corsetier din Leyda, Adriaen Adriaensz, zis Het Kint, în vîrstă de douăzeci și opt de ani, condamnat la moarte prin spînzurătoare. De altfel, pe vremea aceea nu se puteau folosi în acest scop decît cadavrele criminalilor. (n. tr.).

gonit pe zei și pe sfinți, trebuia de asemenea umplut cu forme vii. Lumea se gîndește și la generațiile viitoare. Se amăgește cu gîndul că, peste vreo sută de ani, alți medici își vor aduce aminte de Adriaen Slabran, de Mathys Kolkoe, de Jacob Koolvert. Ce spor de durată le va fi dat acestor oameni de știință, față de bietul cadavru fără nume? O pală de aer, răscolind paginile acestei cărți deschise, i-ar spulbera. Unde-s? Unde ar fi fost, dacă Rembrandt nu le-ar fi scrutat chipurile și n-ar fi conjurat magia lucrurilor, alchimia pînzei, a uleiurilor și a culorilor, ca ele să trăiască astăzi, tot pe atîta cît trăiește și mortul.

Cu un an în urmă, Rembrandt era încă la Leyda, solitar, necunoscut. Astăzi, iată-l înălțat în lumina poleită cu aur a izbînzii. Nicolaes Tulp, amator de pictură bună și de afaceri, l-a ales să-l zugrăvească în toată marea lui de savant și pedagog, preferîndu-l altor artiști cu faimă și bine cotați. Tînărul provincial, tăcut, abia ieșit din sihăstria sa, a dobîndit numaidecît cel mai rîvnit succes. Nicolaes Tulp, care știe să tragă foloase de pe urma comerțului cu Orientul, prin onorariile clienților săi, a avut mîna bună: iată un pictor din Leyda, necunoscut, debarcînd în marele oraș și arătîndu-i cîteva tablouri unui negustor. Medicul cercetează portretele, se tocmește de formă, deoarece pretențiile debutantului sînt modeste și face de îndată comanda.

Rembrandt nu rămîne înmărmurit de norocul său. El examinează datele tabloului comandat; maestrul, șapte învățăcei, cadavru, viața și moartea, față în față. Știința, demonstrînd faptul pe acest trup inert. O carte deschisă, față în față cu leșul: vanitatea oricărei cunoașteri omenești. Neseriozitatea acestor magistri, ce-și închipuie că explică fenomenul existenței, de față cu acest lucru neînsuflețit, pe care sculele lor de chirurși îl chinuie zadarnic și care așteaptă, ca să miște din nou, trîmbițele învierii morților (15).

Tabloul va fi atîrnat în amfiteatrul de disecție, în care Tulp își ține strălucitele lecții. Prețios *memento mori*, pentru toți cei ce ar fi ispitiți să

pună prea mult preț pe știința și pe faima lor. Jacob Blok, Frans van Loenen, Hartman Hartmansz — cine v-ar mai recunoaște chipurile, cui îi mai pasă de numele voastre? Înduioșătoare e naivitatea aceasta a arcașilor, a chirurgilor, a milițienilor ori a sindicilor, ce cred că-și consolidează imortalitatea personală zidind-o într-o nemurire colectivă.

Printr-o ciudată ironie a lucrurilor, colegiul chirurgilor, unde profesează Nicolaes Tulp, își ține ședințele în Hala Măcelarilor. Vecinătatea asta necuviincioasă n-aduce nici un surâs pe aceste obrazuri de elevi silitori ori distrați, adunate în jurul ciopîrțitorului de leșuri. Felul lor de a se grupa n-are de altfel nimic protocolar și specialității în portrete colective, ca bunăoară Elias Pickenoy¹ ar fi putut, pe bună dreptate, dezvălui spiritul ușor de anarhie, ce tulbură ordinea tradițională. De cînd Jan Scorel² își pictase confreriile de arcași și pe pelerinii săi de la Ierusalim, uzajul statornicise relațiile ierarhice dintre modele. În democratica Olandă domnește egalitatea. Cu excepția personajului care joacă rolul conducătorului, căpitan ori profesor, fiecare plătește același preț și are aceleași drepturi, față de talentul pictorului și cu luarea-aminte a spectatorilor. Nu se află mijloc mai sigur, ca să mulțumești acest sentiment măgulitor al egalității, decît acela de a așeza pe toată lumea pe același plan, în fața publicului, într-o poziție mai mult ori mai puțin avantajoasă, după cum e și insul, modest sau trufaș. Înșelătoare egalitate! În portretele astea de doelen³ există întotdeauna două sau trei personaje sacrificate, ascunse în spatele celorlalte, osîndite să se arate doar pe trei sferturi, cu toți cei

¹ Nicolaes Elias, zis Pickenoy (1588—1655), pictor olandez, specializat în portrete de grup (n. tr.).

² Jan van Scorel (1495—1562) a fost unul din promotorii olandezi ai curentului italianizant, la antipodul și împotriva căruia se afirma arta lui Rembrandt (n. tr.).

³ Doelen — termen specific picturii olandeze a vremii, definind noțiunea de „tablou civic” (cf. Fromentin), adică de portret colectiv al reprezentanților unei bresle, ai unei asociații etc. (n. tr.).

o sută de florini ai lor, personaje ce n-ar îndrăzni fără îndoială să protesteze în timpul ședințelor de pozat și nici să-i ceară pentru asta socoteală artistului, cînd tabloul va fi inaugurat solemn, în sala cea mare a gildei sau a confreriei. Această grijă de a-i ține pe toți în cumpănă îi impune cel mult artistului o problemă privind locul fiecăruia, potrivit situațiilor sociale, averilor, legăturilor de familie; cel ce nu cunoaște îndeajuns acești factori de mare însemnătate își atrage dușmăniile care dăinuie. Rembrandt nu a văzut în lecția de anatomie decît o problemă de formă. Nou venit la Amsterdam, el nu cunoaște încă aceste nuanțe, ținînd de onoarea burgheză, a căror valoare o dă banul ori înrudirile măgulitoare. Nici nu-i va păsa vreodată de ele, într-atît e de absorbit de studiul omului, judecat ca fenomen în sine. Singurele raporturi ce-l vor interesa sînt acelea, psihologice sau pasionale, care-i împing pe indivizi în conflicte sufletești, precum și raporturile dintre forme, care, la portret de grup, echilibrează masele, într-un joc de ponderi și contraponderi. Și pentru că îi repugnă la urma-urmei lenea asta a invenției ce juxtapune portretele, fără să-i pese de legăturile (umane ori formale) ce se stabilesc între ființe, oricît de statică ar fi tema tabloului, vrea ca prima lecție de anatomie pe care o pictează să fie o creație dinamică, o acțiune.

Nicolaes Tulp îl lasă în pace; să se manifeste cum i-o fi voia, geniul ăsta tînar; tabloul va fi oricum magnific; dacă tulbură, prin noutatea lui cutezătoare, chirurgul își va face prin aceasta faima unui mecena îndrăzneț. Fie-i îngăduit să dizloce tradiționala punere în scenă a personajelor și, împotriva tuturor obiceiurilor, să le îngheșue pe toate într-o jumătate a tabloului, cea'alaltă jumătate fiind ocupată de cartea cu paginile fremătînde și de un larg spațiu liber, străbătut de suflări schimbătoare. Prin aceasta opera va avea un și mai mare răsunet.

Rembrandt a părăsit Leyda, după opt ani de 61 sihăstrie, poate tocmai pentru a se sustrage unei

ispite prea puternice a solitudinii, ispită cu mult mai subtilă și mai insidioasă decât facilele seducții ale marelui oraș. La Amsterdam nu mai are de ce să se teamă de originalitatea sa artistică, autenticitatea personalității sale. Meditația îndelungată din casa părintească, răstimpul de încordare a cugetului, față cu problemele majore ale vieții și ale artei, l-au pregătit să înfrunte fără nici o primejdie capitala care, odinioară, îl înspăimântase. Pericolul nu mai constă acum în risipirea curiozității sale, în maleabilitatea unui spirit în stare să se lase influențat, ci dimpotrivă, în acea retragere în sine, pe care te îndrumă o izolare îndelungă cu tine însuși. Vine o vreme când omul cel mai solitar simte nevoia să restabilească legătura cu ceilalți oameni, ca să-și apere însuși echilibrul cugetului și sensibilității.

Rembrandt nu este nesociabil, îi place să-și frecventeze prietenii, să pună întrebări artiștilor de la care ar putea învăța ceva. Va consimți chiar să-și ia și elevi. În ciuda acestui fond spiritual, reflexiv și contemplativ, înclinat spre izolarea ce nu-i știrbește cu nimic individualitatea, există la Rembrandt o prodigioasă stare de tensiune vitală, ce se manifestă printr-o senzualitate sănătoasă și plină de voie bună, printr-o plăcere a vieții, în care sclipește încă prospețimea tinereții. Și-a împus aceea sihăstrie, socotind-o necesară deplinei maturizării a geniului său. Necesară, de asemenea, pentru a-și desăvârși tehnica, pentru a-și dezvolta, prin strădanie individuală și cercetare personală, „meșteșugul“, deprins de la dascălii săi. Ceea ce învăța de unul singur, în răstimpul acestor opt ani, este infinit mai important și mai de preț, decât ceea ce dobândise de la Swanenburch și de la Lastman. Văzuse la aceștia dezarmenia pricinuită de o înfrîurire străină, nu îndeajuns asimilată; acești olandezi nu-și putuseră însuși din arta italiană decât partea ei cea mai de suprafață, deoarece lor nu le fusese dat totodată și harul de sus și al pământului zugrăvit, de al căror acord nu se poate lipsi opera de artă. Ei pierduseră cele mai de preț însușiri ale neamului lor, fără să le

poată dobîndi pe cele ale străinilor: se lipsiseră de înțelesul acesta adînc și temeinic al realității — nu al unei realități mediocre, vulgare și sordide, ci nobile, sublimite prin însăși intensitatea adevărului, iluminate de spiritul ce fecundează realul — spre a se supune conformismului unui idealism fără vlagă și fără eficacitate.

Crearea unei arte naționale, așa cum o visau cei mai buni pictori olandezi de la începutul celui de al XVII-lea veac, cere mai întîi să te dezbari de imitațiile după barocul italian, care stînjenesc încă atîtea ateliere. Avîntul dat de Frans Hals¹ și urmat de Van Ostade și Brouwer, sensul magic al unei intimități pline de spirit și de suflet, așa cum o înțeleg Pieter de Hooch și Vermeer, poezia luminoasă și veselă a serbărilor populare, pictate de Jan Steen, dovedesc declinul influenței italiene. În primii ani ai aceluia secol însă Romaniștii își mai dădeau încă silința să reproducă peisaje romane și toscane, după schițele de călătorie și amintirile lor de tinerețe, ignorînd calea mai ușoară și mai glorioasă a realității olandeze, de-a lungul căreia Cuyp, Van Goyen, Hobbema, Ruysdael descoperă inegalabila frumusețe a patriei lor.

Cînd Rembrandt părăsește definitiv Leyda, în 1632, nu-l văzuse niciodată pe micul Jan Steen, care nu are decât șase ani. Willem van de Velde, neasemuitul evocator al mării Olandei, se va naște în anul următor. Locuitorii din Dordrecht nici nu

¹ Pentru o mai ușoară situare în epocă, dăm indicațiile necesare pentru toți pictorii ce vor fi amintiți în continuare, în acest capitol (cu excepția acolora la care s-au făcut alte trimiteri): *Frans Hals*, 1581/1585—1666; *Adriaen van Ostade*, 1610—1685; *Pieter de Hooch*, 1629—1683; *Jan Steen*, 1626—1679; *Albert Cuyp*, 1620—1691; *Meindert Hobbema*, 1638—1709; *Jacob van Ruysdael* (nume transcris frecvent și *Ruysdael*, cum semna unchiul său, *Salomon van Ruysdael*, 1600—1670, de asemenea peisagist remarcabil), 1628/1629—1682; *Willem van de Velde cel Tânăr*, 1633—1707 (fratele acestuia, *Adriaen van de Velde*, a trăit între 1636—1672; *Esaias van de Velde* a fost amintit înaintea); *Johannes Vermeer* (Van der Meer), 1632—1675; *Bartholomeus van der Helst*, 1613—1670. Asupra unora se va reveni, cînd va fi cazul (n. tr.).

bănuiesc geniul ce sălăsluiește într-un copil de doisprezece ani, numit Aelbert Cuyp. În același an, marele magician al formei și al culorii, Vermeer, se naște la Delft. Neavînd habar de asemenea destine, abia îmbobocite, Rembrandt poartă în el viitorul întreg al acestei renașteri. El cunoaște, pentru că l-a studiat în ființe și în lucruri, realul care e alcătuit dintr-o asociere indisolubilă a spiritului cu materia. Știe că cercetarea și înfățișarea acestei realități depline sînt vocația artei olandeze. În ciuda deosebirilor adînci care-l despart de oamenii vremii și de însăși epoca sa, el îi personifică toate aspirațiile, le adună și le rezumă în propria-i ființă, opera sa fiind purtătorul lor neistovit de cuvînt.

Mai sînt și alte motive care au determinat plecarea lui din Leyda. Nu de mult, îi murise tatăl. Copiii își vor împărți moștenirea. Lui Rembrandt nu-i pasă de bani. Le lasă fraților săi drepturile ce-i revin asupra moștenirii. Beneficiile li se cuvin celor ce-o fac să se învîrtească. Dar oare fiul mai mare, ce se va instala, ca stăpîn, în casa părintească, va trăi el în bună înțelegere cu pictorul, care nu deține aici decît un locșor? I se lasă în folosință atelierul, asemănător unui hambar, cu pereții lui de paiantă, în care stau laolaltă, într-o dezordine pitorească, șevaletul, mantalele, armele exotice și în care el s-a zugrăvit, într-o zi, cu manta îmblănită și pălărie, cu paleta în mîna, în postura războinicului ce așteaptă lovitura adversarului (16). Dar el e prea puțin apropiat față de frații săi. Arta lui l-a înstrăinat de acești meșteșugari, ce au alte bucurii, alte plăceri, alte griji. Dintre toți ai casei, doar cu mama-sa se înțelege și e într-adevăr legat sufletește. Cînd îi zugrăvește portretul, o face cu tandrețea nemărginită și pioasă a unei inimi fierbinți: toate fibrele inimii și ale sufletului îl leagă, spiritualicește și trupește, de bătrîna aceasta, atît de absorbită de Biblia ei. Tatăl său îl nedumerește; fiecare portret pe care i-l făcea stă mărturie cît de puțin îl înțelege și cît de superficiale sînt raporturile dintre ei. Printre modelele lui Rembrandt ce-i rămîn exterioare (ca

și cum nici un curent n-ar trece între model și pictor), tatăl său e dintre aceia care par a-i fi fost cei mai străini.

În sfîrșit, poate că excesul de singurătate face și mai apăsătoare această angoasă a existenței și a devenirii, care a pus de pe acum stăpînire pe el. Tovărășia lucrurilor, comuniunea cu întinsele peisaje, calme și stabile, nu-i mai pot sta în cumpănă acestei neliniști. Și-apoi, simte negreșit crescînd în el spiritul acela de aventură, care-i tulbură pe toți compatrioții săi, făcîndu-i să se avînte, pe unii spre Asia, cea sclipitoare și tainică, pe alții, înspre înaltele riscuri ale spiritului. Dorința de a „face avere“ ține de atmosfera vremii. Fiecare în felul lui, se străduiește să-și împlinească această năzuință spre bunăstare. Marile mișcări sociale își propagă undele pînă în preajma omului acestuia, profund asocial, înrîurindu-i, fără ca el să se poată apăra, ritmurile vieții. Oricît de departe ar fi de idealurile răspîndite în societatea olandeză a timpului, că amestecul acela de liberalism și conformism în materie de politică și credință, de fast și simplitate în moravuri și-n decorul vieții, oricît de străină i-ar fi, în sfîrșit, concepția burgheză cu privire la succes și la bani, i se întîmplă să fie atins și el, solitarul, individualistul, rebelul, de această contagiune ce-l atrage cu sine în acest soi de patimă colectivă pentru izbîndă.

S-a instalat din nou pe Bloemengracht. Pe fereastră, vede sosind bărcile încărcate cu flori. În fața porții lui se înfiripă, în fiecare dimineață, o grădină de vrajă, pe care seara o învăluie în umbră și care se destramă noaptea, ca o nălucire a zilei. Încărcături de lalele, zambile abundă pe cheiul acesta; aiurea se descarcă mirodenii și balturi de mărfuri, în zgomot de lanțuri și macarale. Rembrandt a ales anume acest cartier liniștit și înmiresmat, canalul acesta străbătut de șlepuri hoinare, ce sînt grădini umblătoare, purtînd pînă în inima marelui oraș parfumurile pajiștilor întinse și ale cîmpurilor multicolore. Locuiește modest, într-un atelier în care seninul zilei pătrunde nestingherit, cu acea lumină directă, prielnică tablo-

urilor sale, căci soarele îmbină atunci nuanțe mai subtile, în brun și roșcat, face mai vie o pată de roz ori de albastru.

Succesul l-a întâmpinat de îndată, fără să aibă de luptat pentru a-l dobîndi. Negustorii, pîndind tinere talente, n-au întîrziat să recunoască, în acest necunoscut, pe pictorul pe care societatea din Amsterdam îl aștepta și care îi va dărui ceea ce ea nu le putea cere nici lui Ravesteyn, nici lui Pickenoy, nici lui Van der Helst, nici lui Thomas de Keyser. Sobrietatea și vitalitatea intensă a portretelor lui îi aduc acum mai multe comenzi, aproape, decît ar putea executa. Atrăși de geniul și de faima lui, o seamă de tineri artiști intră la el să-și facă ucenicia. Singuraticul acesta vede îndreptîndu-se spre el marele oraș, cu laudele și măgulele sale. Acest veșnic învățacel face figură de maestru. Nicolaes Tulp e încîntat de gloria protejatului său: *Lecția de anatomie* a făcut din acest provincial de douăzeci și șase de ani portretistul la modă.

Oamenilor le place sinceritatea, sobrietatea și strădania lui de a înfățișa modelul în ceea ce are el mai particular, în loc să-i impună *tipul de caracter* pe care Romaniștii îl moșteniseră de la barocul italian. Cu totul altceva se află, în acest „tablou de grup“, decît ce spuneau îndeobște un Pickenoy, un Van der Helst. Fiecare din inșii înfățișat este, în sine, un întreg, o masă de solitudine, închisă în sine, o viață îndrumată către ființa cea mai lăuntrică. În loc să dea ascultare acelei uniformități indifferente și de pură curiozitate, care domnea în doelen-uri, personajele *Lecției* Tulp se deosebesc prin singularitatea sufletului lor, ce aproape de la sine izbucnește pe chipuri. Unii lasă chiar să se întrevadă, în prezența cadavrului gol, acea angoasă, ce nu mai e curiozitatea științifică, ci o întrebare bîntuită de temeri, ridicînd problemele suferinței și ale morții. Nicolaes Tulp, chirurgul reputat, e prea ocupat cu expunerea verbală, ca să-și audă graiul sufletului, dar începătorii aceștia într-ale medicinei, care-l ascultă, aud încă, în străfundurile lor, glasul incertitudinilor

primordiale, și de aici întreaga atenție ce-o acordă lecției e tulburată. Nu mai sînt niște studenți adolescenți, ci oameni în puterea vîrstei, bărboși, ba cîțiva dintre ei poartă de pe acum semnele experienței tragice a existenței. În această carne ciopîrțită, sfîrtecată, simt cum trece fiorul infinitului și al veșniciei. Unde-i sufletul nemuritor, care sălășluia în zdreanța asta de sărăntoc sau de ocnaș? Simți, în gesturile care-i apleacă asupra cadavrului, că fiecare caută, în el însuși, sufletul acesta nelămurit, ce se ferește de orice urmărire, ce fuge și se ascunde, și pe care lumina îl țintuiește dintr-o dată în privirea chinuită, îl statornicește de-a pururi în această cumpănă a conștiinței, pornite să-și dobîndească o altă lumină.

Rembrandt e bogat. Averea i-a însoțit faima. Poate să-și cumpere acum pălăriile acelea mari, de catifea și cu pene, beretele cu egrete, mantalele cu șireturi și broderii, cîngătorile din Levant, giuvaericele acelea migălite de vreun meșter asiatic, armurile străvechi, în care soarele încrustează atîtea reflexe. Nu-l mai întîmpină, în oglindă, chipul adolescentului înflăcărat și frămîntat, ce visa în preajma morii celei mari, jucîndu-se cu toate vînturile. Vîltoarele unui cuget chinuit de năzuința unei totale stăpîniri a propriei ființe, valurile acelea de bucurie, de durere, de ironie, de amărăciune, de trufie, de îndoială, de dispreț, ce dislocau și recompuneau neîncetat priveliștea acestor trăsături, se netezesc. Pacea pune posesie pe maturitatea aceasta senină, ce-și află reazemul în contraforturile exterioare ale tihnei morale. Privirea lui Rembrandt zărește niște ochi calmi, de om cumsecade, în care pîlpîie un surîs pe niște obraji bine împliniți, de pe acum puțin îngreunați, de om prosper, căruia pare să-i tihnească pentru moment, și doar la suprafață, opinia contemporanilor. Rembrandt cel din adînc și-a luat rămas bun de la el. A fost înlocuit de o ființă frivolă, naiv fericită de succesul care-i întîmpină toate tablourile, măgulit de elogiile care i se aduc. A dobîndit, odată cu gloria și cu averea, acea siguranță pe care nu o

avea mai înainte, acea confortabilă mulțumire de sine, ce însoțește izbînda (17).

Cîteodată, o tresărire de neliniște îi mai frămîntă buzele, privirea i se întristează și i se apleacă, din cînd în cînd, ca și cum artistul sărbătorit și laudat n-ar fi tocmai sigur că și-a atins ținta rîvnită (18). Oare aceasta să-și fi dorit cu adevărat, celebritatea asta rapidă, care atrage în atelierul său societatea cea mai înaltă a Amsterdamului, vîrtejul acesta de muncă și de plăceri, care nu-i mai lasă răgazul singurătății cu sine însuși, care l-a făcut să sufere și l-a îmbogățit atît de mult?

Totul îl răpește propriei ființe, și el se lasă de bună voie răpit. E prea tînar — n-are nici treizeci de ani! — ca să nu se lase îmbătat de grabnica-i izbîndă. E atît de izbitor contrastul dintre sihăstria în care s-a complăcut vreme de opt ani, și succesul monden ce-i urmează, încît îl năucește. O nouă personalitate o umbrește pe aceea a adolescentului anxios. Modelat de cei ce-l înconjoară, Rembrandt devine așa cum îl vrea Amsterdamul: realistul cu penel strălucit, mai puțin preocupat de complicațiile psihologice ale modelului, decît de arhitectura feței pe care joacă lumini și umbre. O anumită superficialitate nu le displace acestor burghezi, pe care o artă mai austeră i-ar înspăimînta. Ca să-i mulțumească, el e plin de viață, îndrăzneț, spiritual, îndemînatic. I se admiră virtuozitatea, și, furat de admirația generală, iată-l practicînd-o la rîndu-i cu plăcere. Și de altfel ar avea oare vreme să întîrzie în fața vreunui model, cînd bancherii, armatorii, savanții, literații și negustorii din Indii își așteaptă cu nerăbdare rîndul, în anticamera ce răsună de sporovăieli mondene și de convorbiri de afaceri?

Mai încearcă, uneori, să se dezmeticească, să scuture lanțul somptuos și tiranic al izbînzii, atît de greu de purtat. Caută să regăsească, sub masca pictorului *ajuns*, incertitudinile spiritului, îndoielile asupra soartei omenești și a rosturilor artei, dar prea-s multe forțele care-l atrag în afara ființei sale din străfunduri, care nu-i dau răgaz sufletului să se îngrijească de sine. E vorba de toți fil-

fizonii aceia, arborînd dantele și peruci încrețite, ce-i cer nemurirea pe care zîmbetul lor nesianos n-o merită, și care se-nfurie dacă trebuie să aștepte prea mult. Dintr-o trăsătură de penel, îndemînatic Rembrandt trîntește un portret care smulge aprobări cu atît mai zgomotoase, cu cît opera se oprește numai la exterior și e mai superficială. Ca să se consoleze pentru lucrările astea, făcute în pripă, el întîrzie cu plăcere asupra modelelor apropiate sufletului sau cugetului său, cum sînt prietenii lui, Maurits Huyghens (19), Pronck (20), Marten Looten (21). Caligraful Lieven van Copenol (22) își ascute pe-ndelete pana, și-n timpul asta pictorul îi scrutează chipul blînd, rotofei, nu tocmai inteligent dar radiînd o omenească simpatie. O seamă de muzicieni și de poeți se așază în fața șevaletului său; talentul lor e totuși atît de mediocru, încît nu poate afla în trăsăturile lor nici o scînteie de geniu, și-atunci se grăbește să le pună în mînă vreo foaie cu versuri, ori vreun sul cu note muzicale, ca să nu fie confundați cu alți burghezi, de care nu se deosebesc, de altfel, într-un nimic.

Dintr-o dată, la unul din modelele acestea ce se succed mereu, surprinde cîte o răsfrîngere a propriului său suflet, ce i-a scăpat, pe care n-o mai regăsește în oglindă: la un pastor remonstrant¹ ca Uytenbogaert (23), la predicatorul Johannes Elison (24), a cărui credință nu-i nici ea fără cusur, la rabinii aceia ce poartă cu ei vechea erudiție și vechea anxietate a lui Israel (25), la cîțiva negustori orientali, ce l-au vrăjit mai întîi prin veșmintele lor pitorești (26) și al căror cuget sîrîn de acele locuri, tainic, insesizabil, îl scrutează apoi, cu o pătimașă curiozitate (27). Aceștia îi sînt mai apropiați decît înfumuratul Marten Day, cel atît de mîndru de pantofii lui cu rozete enorme (28), ori decît Joris de Caullery, cel îmbogățit pe seama hanurilor și a comerțului cu vinuri, ce-i pozează în ținută de vînător, ca un adevărat gen-

¹ Termen prin care erau denumiți, în Olanda, cei ce aparțineau sectei Arminius (1560—1609), teolog olandez ce a propus unele amendamente doctrinei calviniste (n. tr.)

tilom (29). Cu ajutorul lor, Rembrandt își regăsește climatul propriu spiritului și inimii sale, deoarece ei sînt, ca și el, mai preocupați de Dumnezeu, decît de prețul postavurilor sau de afacerile cu mirodennii.

Dumnezeu! Cu el s-a întîlnit, față în față, de mult, în spațiul gol, cuprins între pămînt și cer. Știe că nimeni nu-i scapă. Cumplitul Dumnezeu al Vechiului Testament e cel ce tună și fulgeră, cel ce-i răvășește și-i înspăimîntă pe oameni cu urgiile aducătoare de moarte și cu faptele sale în afara firii. Vine după aceea Dumnezeuul Evangheliei — un om la fel ca ceilalți, dar îmbrăcat tot în lumină — cu minunile sale blînde și cu glasul său atît de mîngîietor. Cîteodată, acest Dumnezeu, a cărui prezență e obsedantă și a cărui absență goleşte universul de orice realitate, parcă nu se mai distinge de el însuși, nu știe ce-l tulbură mai mult, problemele ce privesc propria sa existență, ori raporturile cu neputința de deslușit dintre omenire și această putere omniprezentă. Căci totul depinde de acest unic *da* sau *nu*, ce zdruncină realitatea omului și ordinea creației. Plăcerea, aproape copilărească, pe care o încearcă astăzi, pentru că e bogat, celebru, bine îmbrăcat, admirat de amatori, venerat de elevi nu atinge decît stratul din afară al acestei personalități, ce se cunoaște încă atît de puțin pe sine, ce caută dincolo de sine răspunsul, pe care doar adîncurile cele mai tainice ale propriei ființe ar fi în stare să i-l dea. Reușita materială i-ar putea ascunde nevoia aceasta grabnică de Dumnezeire, dacă ea nu i-ar fi angajat decît faptura aparentă, nu ființa lăuntrică și adevărată a sufletului. El se ferește, cu toate acestea, de solicitările sacrului, ce-l urmăresc încă din copilărie. Încearcă să le ia în derîdere, nu în interpretarea temelor creștine, față de care păstrează un adînc respect — și cu care conformismul liberal al Olandei nu i-ar îngădui să glumească — ci în mitologia ale cărei plămuiuri îi mai amuză încă pe cîțiva amatori mai puțin austeri.

Nu-l întîlnește pe Dumnezeu în miturile grecești; nu l-ar recunoaște nici în alegoriile banale

ale umaniștilor olandezi, ale căror opere le-a răsfăltat. Singura carte ce-i este apropiată e vechea Biblie din care citește mama. Măreția grațioasă sau cruntă a Olimpului nu i-a dezvăluit niciodată adevărata-i față. O clipă doar întrevăde cine e Hades, atunci cînd zugrăvește răpirea Persefonei. Acestui om, care știe prea puțină latină și încă mai puțină greacă și care nu cunoaște din Antichitate decît transpunerile mediocre ale lui J. Cats sau ale lui Van Paerle, mitul păgîn îi dezvăluie dintr-o dată aspectu-i, de jar și de beznă. Acest vizionar, obsedat de divin, e iluminat deodată de una din acele intuiții fulgerătoare, ce te îndrumă către inima însăși a misterului. Nu mai îndrăznește să ia peste picior vechea credință, așa cum făcuse atunci cînd pictase un Ganimede zeflemitor și comic, un prunc care urlă și face pipi, răpit de un vultur împăiat (30). Împărăția matcelor anecdotice își deschide dintr-o dată labirinturile întunecate, și din prăpastia în care se scufundă carul zeului infernului se înalță suflarea înfricoșătoare a celui altă tărîm.

Rembrandt nu știe nimic despre înțelesul ascuns al mitului, despre realitatea lui uluitoare. Nu-i poate întreba despre aceasta nici pe rabini, singurii care ar găsi vreo analogie cu propriile lor mistere și i-ar putea tălmăci această cufundare a ființei vii în neiființă, această disoluție și contopire a omeneșului cu mocirla chthoniană, această *jugă pe loc*. Nu Persefona e cea care se afundă în pămînt, ci pămîntul se înalță în jurul ei, o soarbe și o înghite; pămîntul care le va înghiți, de nu vor lua seama, și pe tinerele fete îngrozite, care încearcă să-și rețină tovarășa (31).

Acest tînar, pe care o schimbare bruscă de situație pare să-l fi zvîrlit în vîltoarea vieții ușurate, redă aici, cum nici un artist din lume n-a făcut-o vreodată și n-ar putea-o face, stingerea vieții în moarte, metamorfoza determinată de alternarea timpurilor, timpul umbrelor înlocuindu-l fără veste pe acela al oamenilor, nediferențiatul punînd din nou stăpînire pe forma individuală, nedeterminatul mistuind persoana. Carul care-l

duce pe Zeu și prada sa se năruie înainte chiar de a fi părăsit pământul oamenilor. În vreme ce viii o mai trag încă de mantie, Persefona a și fost prefăcută în neant. Se afundă în mîlul materiei originare, din care s-a întrupat și-n care piere ființa. Un țipăt doar, pe care mîna lui Hades îl înăbușă, și-apoi marea și veșnica liniște a tărîmului subpămîntean...

Țipătul a avut răsunet în perioada fericită și îndestulată de nepăsare, în care compozițiile mitologice intervin ca un *divertimento* ironic și senzual. Spiritul său se amuză pe șocoteala vechilor fabule, de care subconștientul său se înspăimîntă și dobîndește, într-o singură clipită, o revelație orbitoare. Simțurile lui voluptuase află de asemenea aici încuviințarea de a-și satisface atracția subită pe care acest solitar al spațiului, acest cititor al Bibliei o simte pentru trupul femeii. În ciuda rigorii convențiilor morale ce domnesc peste Provinciile Unite¹ artiștii mai pot să-și ia din cînd în cînd drept model un nud. Ei nu idealizează modelul, cum fac italienii, ce dezbracă ființa de orice personalitate, ca să atingă canonul de frumusețe desăvîrșită, atît de rar întîlnită în realitate. Mai mult intelectuali decît senzuali, de fapt, mai curînd sentimentali decît voluptoși, italienii încearcă neconștient să pună de acord experiența cu visul, să împace adevărul cu închipuirea. Frumosele fabule antice le oferă mii de prilejuri de a eroiza cotidianul, de a supraumaniza omenescul. Personajul intrat în mit dobîndește astfel un fel de aureolă divină, care-l liberează de cusururile lui pămîntesci. Diana, Andromeda, Leda, Minerva, Danae dobîndesc în felul acesta, trecînd din imediat în absolut, o frumusețe aproape nefirească, ce face din corpul lor un veșmînt de lumină.

Foarte sensibil la sentimentul tragic al mitului, Rembrandt rămîne indiferent la transfigurările divine. Pentru italieni, nudul e un mijloc de idealizare, pentru Rembrandt, oricare ar fi subiectul tabloului, el reprezintă un mod mai practic și mai

precis de a surprinde realul. Pentru unii europeni ai Renașterii, pasiunea față de mitologia greacă, lipsită de acum înainte de orice eficacitate spirituală, de orice sentiment sacru, nu mai e decît un refugiu în imaginar, o fugă din fața adevărului banal de fiecare zi. Dincolo de modelul gol, pictorul visează o zeiță, și zugrăvește o frumusețe fără cusur. Rembrandt nu cunoaște această abatere de la ceea ce-i oferă nemijlocit faptul concret și nici nu-i simte nevoia. Cunoșcînd nesfîrșita și minunata varietate de aspecte a lucrurilor, el nu se plictisește niciodată de real. Nu-i cere să fie altfel de cum este, și întrucît îl sesizează în total plenitudinea și intensitatea lui, nu e ispitit să-l idealizeze.

Astfel, nudul mitologic nu-i oferă, în dosul titlurilor convenționale ale compoziției, decît o arhitectură măreață și precisă a formelor vii, văzute și simțite în aspra și adesea diforma lor carnalitate. Prin acest refuz de a idealiza, el e anti-italian, anti-renascentist, anti-baroc, pe atît de puțin păgîn, pe cît putea să fie un om al epocii gotice. Dar în vreme ce acesta din urmă își depășește realismul făcîndu-l să fie pătruns de o imanență a spiritualului, Rembrandt rămîne în limitele adevărului fizic al formelor. În compozițiile sale mitologice, mai cu seamă — dînd glas parcă spiritului de contradicție și răzvrătire al calicilor — el rămîne cu atît mai legat de această realitate trupească, cu cît fabula antică nu are pentru el nici o semnificație spirituală. Nudurile lui sînt cele pe care le pictează un artist tînăr, cu o senzualitate sănătoasă și viguroasă, indiferent la orice literatură, obiectiv și exact, și nu reverii ale unui imaginativ sau ale unui intelectual. Îi place trupul feminin așa cum este el, cu formele lui greoaie și rustice, pline și puternice. Dacă pictează zeițe, Bellona ori Minerva, nu le vede într-altfel decît erau ele întruchipate, pe-atunci, la teatrele pe care le frecventa bucuros, de actrițele a căror opulență înfloritoare și a căror materialitate, atîrnînd greu la cîntar, nu cuprindea nici o aluzie la sacru (32). Cînd fetele astea trupeșe au lăsat să cadă, în cabina lor, haina de gală, coroana, diadema și coiful,

¹ Vechiul nume al Olandei (n. tr.).

ce țineau locul atributelor divine, nu le mai rămânea decât acea atracție senzuală, ținând tot numai de pământ, până la animalitate.

Cine-l cunoaște pe Dumnezeu pentru că i-a recunoscut chipul în elemente, așa cum Faust îl înțereză în trăsăturile Spiritului Terrei, nu-i câtuși de puțin tentat să divinizeze voluptatea. Ca să depășească realitatea comună, trebuie să intervină dragostea, luminând plăcerea carnală prin acel adaos de simțire ce aparține inimii și sufletului. Senzual în compozițiile sale mitologice, ca orice bărbat ce iubește trupul femeii pentru plăcerea îmbrățișării și a posesiunii fizice, și nu doar ca artist pe care-l poate încânta pura contemplație estetică, Rembrandt nu a văzut în legendele mitologiei decât un pretext pentru a-și exterioriza această senzualitate. A făcut-o cu o sănătoasă, aspră și izbitoare materialitate. Curînd, însă, în alegoriile sale inspirate din antichitate, își face apariția o figură nouă. Tot zeiță, dar de astă dată Flora, cea mai încântătoare, cea mai proaspătă înfățișare a Spiritului Terrei, femeia-floare, femeia-grădină, natura princiară, înflorind în tinerețea ei strălucitoare. Aceasta din urmă se deosebește cu totul de muierile de han pe care le deghiza mai ieri în zeițe ale războiului sau ale înțelepciunii, pentru a fi pe placul vreunui amator împătimit de umanism și literatură. Pe această Floră se simte că o pictează pentru sine și pentru propria lui bucurie. Fața ei are o grație visătoare și tandră, un farmec tainic și pudic, ce nu ascunde cu toate acestea plăcerea de a trăi, radiind din tot corpul ei frumos. Dragostea îndulcește, înobilează plenitudinea senzuală a acestei flori ce se deschide. Eternul feminin, pe care Rembrandt nu-l cunoscuse decât sub înfățișarea lui cea mai comună, se împodobește acum cu o splendoare feerică. Culorile cele mai prețioase, cele mai transparente mîngie acești obraji, scaldă într-o strălucire purpurie buzele întredeschise, însuflețesc privirea calină a ochilor.

Pînă atunci Rembrandt căutase zadarnic dumnezeiescul în femeie. Senzualitatea îl împiedica

să-l cunoască altfel decât prin simțuri, atît de neîndestulătoare atunci cînd e vorba numai de ele. Astăzi, iubirea dă simțurilor o nouă clarviziune, căci un pictor nu zugrăvește astfel decât o femeie de care e îndrăgostit. Flora, încununată cu trandafiri, purtînd drept sceptru un bastonaș pe care e înnodat un buchet, e Saskia (33).

V. SASKIA

O pălărie mare, împodobită cu o cunună de frunze, ține umbră feței rotunde, cu ochi rîzător, cu gura cărnoasă, senzuală și veselă. Tînăra își reazimă capul pe mîna stînga, ce i se pierde în umbra pălăriei. Cealaltă mîna se joacă cu o floare. Nu-i un portret, abia dacă-i o schiță, așternută pe hîrtie din cîteva trăsături de creion cu mină argintie. Un crochiu sumar, de felul acelora pe care le surprinde artistul, cînd i se întîmplă să întîlnească o figură pitorească, ce-i reține luarea aminte sau îl impresionează. Formele sînt de-abia schițate, dar privirea trăiește intens, revelînd ființa în întregime. Trei rînduri, scrise în grabă sub acest crochiu, sînt menite să fixeze de-a pururi, dedesubtul imaginii, amintirea unei zile fericite. „Acesta este portretul soției mele, la trei zile după căsătoria noastră“. Mai jos, o dată: 8 iunie 1633 (34).

Dorința anticipează evenimentul. Rembrandt și Saskia încă nu sînt căsătoriți: unirea lor nu va fi consfințită de lege decît în anul următor. Cei doi tineri se află încă în faza de vrajă a logodnei. În cea de a treia zi! Socotesc însă că mariajul lor e la fel de legiuit și de trainic, de perfect, ca și cum ar fi fost binecuvîntați de un pastor și ar fi fost trecuți în catastif de un slujbaș al primăriei. Cu cîtă bucurie scrie Rembrandt cele două cuvinte: soției mele. Scrisul e la fel de sprinten, la fel de voios ca și desenul; grafitul argintiu le

cîntă fericirea, în fantezia capricioasă a liniei, ce are sprinteneala unui elf. Creionul de-abia a atins hîrtia, și iat-o pe Saskia eternizată, surprinsă în neclintirea unei clipite a tinereții ei radioase. Zîmbetul aproape imperceptibil de pe buze, pleoapa care i se zbate ușor, sînul, pe care i-l ghicești suplu și plin, floarea ce nu se va vesteji nicicînd, între aceste degete ce nu vor mai îmbătrîni, fericirea ce luminează toată această tandrețe feminină — iată-le sustrase scurgerii grăbite a zilelor, decrepitudinii, morții și descompunerii. Clipa, pe cea mai înaltă culme a ei, scală fluxului devenirii. E clipa perfectă, cea care-și e suficientă sieși, care cuprinde în ea totul, care ignoră și neagă triumful, goana timpului. Două ființe tinere și fericite stăpînesc, într-o zi de primăvară, plenitudinea. „Să vezi universul într-un grăunte de nisip, veșnicia într-o oră“. Ceasornicul de nisip nu mai curge. Lumea a încremenit. Timpul stă în loc și spațiul a devenit infinit. Rembrandt scrie triumfător, sub portretul tinerei fete: *soției mele*. El nu spune: logodnicei mele, și privirea Saskiei strălucește de recunoștință și încîntare. Ce însemnătate are data pe care o vor înscris slujbașii în hîrtoagele lor, Rembrandt și Saskia nu mai alcătuiesc decît un singur suflet, un singur trup.

În doi ani, fiul morarului a străbătut, grație succesului, toate etapele ce duc spre cea mai înaltă societate a Amsterdamului: ele îi deschid, în cele din urmă, porțile acelor lăcașuri solemne ale mării burghezii, care, într-o societate democratică, se substituie aristocrației. Olanda cea liberă are puține prejudecăți de castă; și chiar de le-ar avea, gloria dobîndită într-un timp atît de scurt de tînărul pictor i-ar face repede uitată originea umilă. Rembrandt este artistul la modă, cîștigă bani buni; așa consilier cum se afla la curtea din Friesland, Rombert van Uylenburgh — de n-ar fi fost mort de peste cinci ani — nu s-ar împotrivi căsătoriei pictorului cu fiica sa.

Orfană la doisprezece ani, Saskia a fost crescută de unchiul ei, pastorul Jan Cornelis Sylvius. Suro-

rile ei s-au căsătorit strălucit: Titia s-a măritat cu un consilier plenipotențiar al Stathouderului¹, Hiskia cu un secretar de tribunal — oameni de vază. Antje, fire mai așezată, a devenit soția pastorului Maccovius, în timp ce Hendrickje își încredința și ea mâna unui artist, anume lui Wybrand van Geest, care, la drept vorbind, e mai curînd un om de lume, amator de artă, decît un adevărat pictor. În mediul acesta de funcționari și oameni ai bisericii, Rembrandt se va simți la început stingher. Acela de care se simte cel mai apropiat e bătrînul Cornelis Sylvius, care, fără să fi adoptat în întregime doctrina lui Menno², se îndepărtează puțin cîte puțin de dogmele religioase, spre marea indignare a lui Maccovius, strîns legat de calvinismul cel mai riguros. Religiozitatea sa l-a îndrumat, poate, pe pictorul chinuit fără încetare de căutarea lui Dumnezeu, înspre pastor, pe a cărui nepoată o remarcă într-o zi. Această frumusețe naivă și proaspătă, și totodată atît de înfloritoare, îi încîntă ochiul de artist. Strălucirea cărnii, luminozitatea de perla ce lucește în ochii ei, care te mîngîie, parcă, de la sine, cu o ingenuitate aproape copilărească, lumina jucăușă din pletele ei blonde, încrețite la tîmple și pe frunte, căldura aceea voluptoasă a pielii ei străvezii, ce pare să absoarbă toate razele soarelui. . . Cum să rămîna insensibil, în fața acestei darnice minunății, un om îndrăgostit de tot ceea ce înseamnă, în natură, dinamism puternic și radioasă vitalitate (35)?

De cînd nu-i mai pozează sora lui, Lisbeth, n-a mai pictat decît burgheze greoaie sau afectate, ale căror portrete i s-au comandat, ori modele de me-serie, care se dezbracă și-și arată fără rușine trupurile obosite, fețele comune și îndobitocite. Saskia seamănă cu Lisbeth. Are aceeași prospețime de adolescență, numai că în carnea asta potolită zace un farmec ascuns. Îi face cel puțin șase portrete,

¹ Stathouder sau Stadhouder, corespondentul neerlandez al termenului de guvernator al unei provincii. (n. tr.).

² Menno Simonsz (prima jumătate a secolului al XVI-lea), teolog olandez, fondatorul unei secte de anabaptiști (așanumiți mennoniști) ce repudiază forța și violența. (n. tr.).

de-a lungul anului lor de logodnă și fiecare nou portret i-o dezvăluie tot mai mult, pe măsură ce-i descoperă, dincolo de această frumusețe tăcută și rezervată, acel elan senzual, ce se trădează încetul cu încetul, ce iradiază nesupravegheat de cuget, din trupul acela nevăzut, care-i scînteiază în ochi, iar în ziua cînd Saskia și-a pus pe cap, ca să-i pozeze, pălăria aceea mare și roșie, garnisită cu pene, un surîs atît de sfielnic și-atît de provocător, totodată, îi luminează brusc fața, încît te întrebi dacă pictorul și-a putut pune friu ispitei, dacă nu și-a aruncat paleta și pensulele într-un colț al atelierului, ca s-o înlănțuie pe vrăjitoare și să-i strivească gura frumoasă ce i se dăruie, întredeschisă (36).

De îndată ce în viața lui își face loc Saskia, iată-l pe pictor cu desăvîrșire schimbat. Tînrul ros de nelișițe, timid, tăcut, a cărui privire puțin sălbatică nu i se mărturisea decît oglinzii, devine dintr-o dată un cavaler îndrăzneț, întreprinzător. Niciînd n-a fost atît de tînr. I-a fost de-ajuns un zîmbet al Saskiei, ca să dispară expresia de cumplită nelișițe și teamă, ce dădea un aer de tristete și-i întuneca primele portrete, atunci cînd el nu încerca să o dezmință, prin vreo strîmbătură de mascărici ori prin vreuna din expresiile acelea artificiale, pe care italienii și romaniștii le imprimau „capetelor de expresie“, căutarea aceea anxioasă a eului metafizic, dincolo de ceea ce e scris pe față — ca și cum portretul n-ar fi fost pentru acest pictor decît o încercare de a-și explora propriul suflet și singurul mijloc de a-i dezvălui tainele —, frămîntarea aceea atît de dureroasă a cugetului și a inimii, pe care cei opt ani de sihăstrie o adînciseră, în loc s-o potolească. Acum, cînd se privește în oglindă, Rembrandt zărește surîsul calm al unui om fericit și împăcat cu lumea și cu sine însuși, al cărui suflet și ale cărui simțuri nu se mai înfruntă în acea înclăștare dramatică și care nu mai consideră, de-aici înainte, problema existenței ca luptă agonică, ci ca îndatorire plăcută și ușoară, ce nu întîmpină piedici.

Tot ce i-a chinuit pînă atunci mintea și simțirea trece pe ultimul plan. Se pare că fericirea l-a făcut să dea uitării îndoiala și teama, răpindu-și-l sieși, spre a-l dăruî Saskiei. Dragostea nu i-a adus vreo soluție; ea îl ametește însă pe cel înclinat peste măsura să se întrebe, să-și propună enigme cu neputință de rezolvat. E atît de copleșit acum de noile preocupări, de nevoia de a face față comenzilor de portrete, din ce în ce mai numeroase, de trebuința de a cîștiga mai mulți bani, ca să încarce de podoabe o femeie a cărei frumusețe pune în valoare stofele cele mai bogate în ape, bijuteriile cele mai scilpitoare, că-i rămîne prea puțin timp pentru a se dedica liniștii și adîncirii în viața lui lăuntrică.

Lumea cărnii a triumfat asupra lumii spiritului. Odată cu succesul și căsătoria, o atmosferă cu totul diferită îl învăluie pe artist și-l transformă, căci tînarul acesta, pe care ispita unei lumi necunoscute îl smulge singurătății și visărilor sale, e deosebit de maleabil, cu toată măreția geniului și a caracterului său. Condițiile materiale i s-au schimbat de asemenea; dacă burlacul boem se mulțumea cu puțin, în ciuda gustului său pentru lucrurile magnifice și somptuoase, soțul Saskiei trăunde într-un mediu în care chestiunile privitoare la avere sînt pe primul loc. Surorile, cumnații, tutorii ei s-au îngrozit la început, văzînd-o că se mărită cu un artist fără o situație stabilă în societatea mondenă; se bucură el, nu-i vorba, de o faimă ce poate măguli și căreia avuția îi urmează, numai că negustorii aștia prevăzători își zic că s-ar putea ca, într-o bună zi, norocul să-i întoarcă spatele, că trecerea de care beneficiază acum Rembrandt s-ar putea abate, spre a încorona pe un alt pictor. Cei mai clarvăzători discern poate de pe acum în arta lui o anume originalitate primejdioasă, pe care, dacă nu o înfrînează, riscă să piardă aprobarea cunoscătorilor. Pentru toți acești oameni, fie ei și „cu preocupări spirituale“, bogăția este semnul succesului. Pe ea sînt clădite casele înfloritoare, gloriile sigure, fericirile durabile. Ori-

cît de mare ar fi, un artist de geniu rămîne un calic, dacă talentul nu-i aduce bani.

Pentru a o cuceri pe Saskia, liniștindu-i familia temătoare de o „mezalianță“, Rembrandt se pornește atunci pe o risipă fără nici o noimă. Întrucît burghezii aștia din Amsterdam nu cunosc decît banul, le va arăta cît de mult cîștigă; și iată-l pe pictor apucînd drumul primejdios al afacerilor. Cine să-l condamne pentru aceasta, în orașul în care toată lumea joacă la bursă, face trafic, negociază, savanții deopotrivă cu negustorii, artiștii deopotrivă cu oamenii de lume. Se află oare vreun om mai ahtiat de cîștig decît chirurgul Tulp, căruia mai adineaori i-a făcut portretul? Sustras vieții sale lăuntrice, care-l mîna spre alte „speculații“, Rembrandt suferă influența mediului, ispita cîștigurilor enorme, dobîndite cu ușurință. Cînd cineva îl întreabă care-i este meseria, artistul atît de sincer dezinteresat, cît privește arta, răspunde: negustor; și te-ntrebi dacă — cine știe? — nu-i cu adevărat mîndru de acest titlu, cu care pe nedrept se împăunase.

Pe nedrept și nu prea! Cu toate că pretinde să i se plătească din ce în ce mai scump portretele, fără ca, prin aceasta, să-și îndepărteze clientela, măgulită poate, în taină, de faptul că plătește scump, pictatul nu-i mai ajunge ca să-și acopere cheltuielile. Lista de cheltuieli a casei sale neputînd fi inferioară aceleia a consilierului de curte ori a judecătorului, Rembrandt ia pe datorie o casă mare, în cartierul elegant, o umple de tablouri, de mobile, de lucruri exotice, de armuri, de stofe. Vrea pentru Saskia cele mai de preț giuvaericele și bijuterii îl vîd cu ochi buni pe pictorul la modă, ce cumpără fără să șovăie, fără să se tocmească.

Rembrandt este „un om de afaceri“. Joacă la bursă, face negoț cu opere de artă. Își speculează propriile opere, provocînd creșteri nefirești în valoarea gravurilor sale, prin punerea în vînzare a unui foarte mic număr de exemplare, pe care le cumpără tot el, la prețurile cele mai ridicate. Acestei dorințe de cîștig i se adaugă gustul firesc

al aventurii, plăcerea riscului și a marilor cuceriri comerciale, ce au înlocuit în pașnica Olandă epopeea glorioasă a războiului de eliberare. E văzut la licitații, luându-se la întrecere cu negustorii și cu milionarii, amatori de tablouri italiene, și dacă iese învins din duelul care-l pune față-n față cu agentul lui Mazarin, pentru cumpărarea unui Rafael, aceasta se datorește doar faptului că portretul lui Baldassarre Castiglione fusese dorit cu orice preț de cardinal, și că, la urma urmelor, pictorul e mai puțin bogat decât Franța.

Nimeni nu-l acuză de imprudență, deoarece toată lumea e imprudentă, în modul acesta, în capitala jocului de bursă. Nu i se poate reproșa măcar că-și neglijează arta, în folosul comerțului: talentul său crește pe zi ce trece. Omul acesta de treizeci de ani e destul de puternic, pentru a o scoate la capăt și cu pictura, și cu afacerile, și cu dragostea. Favoarea prințului de Orania, stathouderul Provinciilor Unite, îi aduce un spor de popularitate. Momentul nu e potrivit, cu toate acestea, pentru a-i cere acestui îndrăgostit, acestui „comerciant”, ciclul Patimilor, pe care și-l dorește prințul Frederic Henric. Dacă există, în viața lui Rembrandt, vreo perioadă în care pasiunea religioasă, ce l-a animat neconștient, să pară a suferi o eclipsă, e negreșit anul acesta de logodnă, când el nu mai aparține decât plăcerii voluptuoase a simțurilor, bucuriei de a iubi, de a fi bogat, celebru și sărbătorit.

În cazul acestei ființe complexe, bucuria simțurilor nu alină însă întotdeauna zbuciumul sufletească. Iubitul Saskiei este unul și același cu omul înfățișat cu bonetă de catifea și cu guler de dantelă, ajutând la înălțarea crucii, în pînza Răstignirea (37). Iată-l, cu chipul răvășit și palid, cu nasul lui gros scăldat de lacrimi, cu obraji umflați de plîns! Mai este oare acesta un „cap de expresie”? Nu, emoția e sinceră și profundă, mîhnirea e autentică, lacrimile lui sînt lacrimi adevărate. Și e același cu cel care, după ce și-a lăsat să izbucnească, în această clipă, ființa cea mai neprefăcută și mai adîncă, de om și de artist,

punîndu-și jos paleta și pensula, va îmbrățișa trupul voluptuos al Saskiei, ori va face negoț cu comercianții.

Se cuvine oare să vorbim de o constantă religioasă, în viața și în arta lui Rembrandt? S-o facem uitată, acum, așa cum uită și el de cerințele cele mai presante ale frămîntării lui launtrice, spre a se lăsa în voia fericirii. Fericire naivă, puerilă, uimită de sine însăși, zgomotoasă ca o bucurie de copil, ce nu-i deplină dacă nu-și strigă în gura mare încîntarea. Rembrandt nu-și închipuie că va stîrni vîlvă în mediul acesta de pastori, de negustori austeri, de magistrați scrobiți, mărurisirindu-și cu toată franchețea voluptatea tuturor simțurilor lui satisfăcute. Nu merge pînă acolo, încît să o picteze pe Saskia goală. Personalitatea sa, educația nu-i îngăduie această necuviință și această lipsă de prevedere, cu toate că făcuse, împreună cu Jan Lievens, în tinerețea lor nebunatică, niște stampe licențioase, ce se vindeau bine prin tîrguri. Nu era vorba pe atunci decât de niște încercări mai îndrăznețe, cu o nuanță doar de obscenitate. Că ar fi dezbrăcat-o pe Saskia ca să-i slujească de model, nimic mai firesc. Trebuie oare să lase mereu în umbra plăcerii nocturne acel trup frumos și cu savoare de fruct, ce arată atît de bine pus în lumină? Desenele acelea stau însă ascunse printre crochiurile și schițele pe care nu le vede nimeni, căci el e pudic în artă, ca și în dragoste.

Bucuria lui se revarsă, cu toate astea, în afară, răbufnește, cîntă și strigă; e o bucurie puțin greoaie, puțin trivială, ce înseamnă într-un fel revanșa acestui taciturn, a acestui solitar atît de puțin zgomotos. Nu-i bucuria aceasta tăcută, cu care era deprins acest om preocupat de problemele infinitului, bucuria contemplării și a meditației, în armonie cu pacea lucrurilor și a muzicii neauzite a spațiului, ci o vioasă senzuală, naivă și năvalnică totodată, ca aceea a unui copil. În mrejele fericirii, Rembrandt întinerește. Pe el, care trăia încă din adolescență în afara timpului, într-un soi de intemporalitate aproape mistică, ce se

întîlnea cu nemurirea firii și cu veșnicia lui Dumnezeu, dragostea îl readuce în timp. Cunoaște atunci strălucirea și precaritatea prezentului, dăburile și tirania lui, nepăsarea lui veselă, amenințată de rainice părerii de rău. Căci timpul e împărăția materiei, și acesteia îi aparține acum și el, robul cărnii și al simțurilor, legat de clipa trecătoare a plăcerii, nemaidepinzînd de singurul infinit pe care-l poți cuprinde în palmă, ci de prezența ființei iubite, ce înseamnă pentru el unica prezență în timp. A ajuns să fie „nebu după timp”, jertfindu-i dragostei suprema solitudine, insulă statornică din care domina valul iute al timpului, ce se scurge pentru totdeauna, în graba-i heraclitiană.

În schimbul acestei jertfe, dobîndește comorile subrede ale voluptății, plăcerile trecătoare ale simțurilor, în căutarea unei fericiri ce se lasă căutată, se împlinește și se istovește în propria ei căutare, ca păsările acelea cu penaj strălucitor, pe care le urmărește azi și pe care nu le va avea decît ucigîndu-le. E vremea cînd, întors de la vînătoare, expune triumfător privirilor aripile viu colorate ale fazanilor și ale cocoșilor sălbatici și se pictează în chip de vînător fălos, el, care nutrea un fel de dragoste budistă pentru toate ființele și toate lucrurile, chiar și cele mai umile; cel căruia doctrina lui Menno îi interzicea să poarte arme se împăunează cu o sabie, cu o carabină (38).

Va fi vrînd oare să facă pe gentilomul, însușindu-și hainele și distracțiile unui mare senior, atît de nepotrivite modestiei spiritului său și de prinderilor lui obișnuite? Sau poate titlul de *negustor*, pe care și-l luase ca să astîmpere teama rudelor Saskiei în ce privește trăinicia averii sale, nu-l mai mulțumește, și de aceea se străduiește să imite aristocrația? Ce umilire din partea acestui geniu suveran, să accepte înfățișarea exterioară a unei alte nobleți decît aceea a sufletului și a talentului. Mîndrul vînător se fălește cu vînatul său. Dintre toate naturile moarte, nici una nu este mai tragică decît aceea ce reprezintă trupul neînsuflețit al unei păsări. Din ceea ce-nseamnă iu-

teala, agerimea în mișcări, cîntec, nu mai rămîne decît un pumn de pene, a căror strălucire pălește înaintea ca pictorul să caute pe paletă tonurile acelea fără seamăn de galben deschis, de aramiu și de roșcat ce scînteiază în puful spumos al aripilor (39). În timp ce-și zugrăvește pe pînză tabloul de vînătoare, pe masa de ospaț e așezat un păun, gătit în toată splendoarea lui de verde și albastru; și cînd a sfîrșit de pictat, Rembrandt se așază, împreună cu Saskia, la masa aceasta de om ce știe prețul bucatelor.

Dintre toate portretele pe care și le-a făcut — și sînt aproape o sută, dacă le pui la socoteală și pe cele în care apare, mai mult sau mai puțin ușor de recunoscut, în chip de figurant anonim al unei compoziții — nu e decît unul care-l arată dîndu-și în vileag bucuria senzuală, de ibovnic și de gurmănd, într-un costum de cavaler, cu capul împodobit cu pene, cu o sabie lungă cu mînerul meșteșugit lucrat, atingîndu-i coapsa, cu o voioșie de om pentru care n-au însemnătate decît plăcerile simțurilor, întipărite pe chipu-i vesel. Ca să fie mai aproape de Saskia, și-o așază pe genunchi pe tînașă femeie, uimită și încîntată, puțin înspăimîntată poate de această nesăbuită bucurie a cărnii, o trage spre el, ținînd-o cu mîna de sold, cu un gest ce înseamnă mîngîiere, dar totodată și un act de proprietate. Bea în sănătatea dragostei lor, dintr-unul din paharele acelea mari și înguste, ce se umplu de soare și sclipeșc, aidoma unor coloane luminoase, într-o natură moartă de Kalff, de Beyeren, de Heda ori Bolema (40)¹.

Ce vor spune contemporanii săi de această ne-maipomenită neobrazare? Nu-și dă el oare seama

¹ Willem Kalff (1619—1693), Abraham Hendricksz van Beyeren (1621—1690), Willem Claesz Heda (1594—1670) — pictori olandezi, specializați în naturi moarte (ca și contemporanii lor, Pieter Claesz sau De Heem). Numele lui Bolema, dacă nu cumva e transcris greșit (și numele celui dintîi apare notat, datorită unei evidente erori de tipar, Kalff), nu apare în enciclopedii și în lucrările de specialitate consultate. O natură moartă de Beyeren, cu un pahar asemănător, se află reproducută de M. Alpatov, în *Istoria artei*, vol. II, ed. „Meridiane”, 1968, pl. VIII/11. (n. tr.)

de cutezanța de a sfida austeritatea magistraților ce drămuiesc plăcerile publice ale burghezilor avuți, statornicește ordinea meselor, numărul și calitatea felurilor de mâncare? El nu va ascunde acest tablou compromițător în vreun cotlon întunecos de magazie, ori în vreun dosar tainic, în care desenele prea intime să-și dea întâlnire cu stampele licențioase. Îl expune în văzul tuturor, în atelierul prin care se perindă cetățenii cei mai de vază și mai severi, ca și cum i-ar fi fost dat lumii din Amsterdam destule garanții, destule dovezi, privind supunerea sa la convențiile sociale. N-are decât să zburde, nimic mai firesc, vor spune unii, dar să n-o facă cu atîta ostentație. Faptul că-și dă aere de tînar stricat, de felul unui Frans Hals, de stîlp de cafenea, dintre aceia pe care Jan Steen și-i face prieteni, de golan din tagma celor pictați de Brouwer și cu care lumea, deși îi place să-i vadă zugrăviți de geniul lui truculent, nu vrea să aibă nicidecum de-a face, îi va fi luat în nume de rău, — noblețea obligă! — acestui pictor cu trecere în rîndul mării negustorimi. Și apoi ce nesăbuiță, să-ți înfățișezi propria nevastă în postură nu tocmai cuviincioasă, menită doar curtezanelor cu care-și toacă fiul risipitor averea moștenită de la maică-sa.

A făcut și el destule concesii conformismului burghez; și revolta lui nu e lipsită de o anume afectare, căci la urma urmelor, el nu-și pune palaria cu pene și săbioiul, ca să cineze cu Saskia. Știe prea bine că Mennonii îl vor învinui pentru sabie, făcătorii de legi menite să stăvilească risipa, pentru masa-i mult prea îmbelșugată, și întreaga societate a Amsterdamului, pentru lipsa de sinchi-seală a boemilor acestora veseli, ce n-ar trebui cîtuși de puțin să reprezinte o pereche *cumsecade* și la locul ei. Nu-i prima oară cînd intră în conflict cu legile scrise și nescrise ale bunei-cuviințe olandeze. Cugetul său rebel nu acceptă alte constrîngerii, decât cele pe care, singur, și le impune și pe care le recunoaște ca necesare dezvoltării artei sale și plenitudinii vieții spirituale. Geniul acesta liber, deprins să nu primească decât

poruncile unei conștiințe scrupuloase, neconținut preocupate să rămînă în armonie cu voința divină, dă prea puțină importanță legiurilor pămîntești. În acest tablou, măreț și sfidător, Rembrandt își înecă amărăciunea pricinuită de necazurile ce i s-au tras de pe urma interminabilelor discuții de afaceri cu tutorii și surorile Saskiei, a pretențiilor absurde și chițibușurile lumii care-i pozează, a căror distincție aristocratică ori respectabilitatea burgheză nicidecum nu-i îndeajuns de ridicată în slavă, a stăruințelor plictisitoare — de pe acum încă! — ale creditorilor, mereu nerăbdători, și ale cămătarilor la care s-a văzut silit să recurgă, spre a-și plăti datoriile. Atît de aparte în opera sa, îndeobște mai gravă, mai adîncită lăuntric și mai străbătută de trăire omenească și de neliniști ale sufletului, acest tablou pare să dea cu tifla mutrelor de habotnici, de puritani și de afaceriști, stăpîniți mereu de grija de a-și ascunde sub mantia virtuții preocupările dubioase și plăcerile oprite de lege; pare un act de neatîrnare fățișă, împinsă pînă dincolo de orice măsură, spre a le dovedi că nu-i este teamă de ei, că nu le împărtășește regulile privind onoarea, că nu le respectă nici austeritatea abuzivă, nici prejudecățile, nici gusturile artistice, a căror banalitate îl și plictisește, că înțelege să trăiască după cum îl taie capul, să picteze ce-i place, întocmai ca bietul Frans Hals, căruia lumea bună îi întoarce spatele.

El știe acum cu ce preț a dobîndit succesul și a ajuns stăpînul femeii iubite, cîtă neabătută supunere îi vor pretinde magistrații și pastorii. Aceștia îi îngăduie să fie fericit, să-și manifeste nestîngerit geniul, numai să nu aducă nici o știrbire, prin arta și fericirea lui, moralei și esteticii lor. Ei n-au nimic împotriva ca el să facă avere, atîta vreme cît se va supune suficienței trufăse a amatorilor, bunăvoinței despotice a mecenatilor, care, în schimbul banilor pe care ți-i dau, își cer livra lor de carne. Și dacă într-o bună zi va îndrăzni să nu le mai fie pe plac, fie chiar și în ce privește arta, acolo unde primarii și consilierii lor nu au

nici o autoritate, va cunoaște insuccesul și prăbușirea, care țin, pentru oricare om ce gîndește și acționează de capul lui și judecă cum îi place bunăvoința și dizgrația stăpînilor ce împart banii și gloria.

Știe prea bine că gloria nu depinde de admirația nemăsurată pe care i-o arată burghezii din Amsterdam. Nu o așteaptă decît de la sine în-suși, și singura reușită ce înseamnă pentru el ceva, e bucuria de a-și fi realizat idealul, într-o pînză de care se arată mulțumit. Dar vai!, banii îi devin din ce în ce mai necesari cui îi plac bijuteriile, catifelele italiene, mătăsurile chinezești, pumnalele malaieze, cu mînerul în chip de dragon de aur, de ochi de rubin, stampele cele mai de preț ale lui Lucas din Leyda, desenele atît de rarissime ale lui Breugel cel Bătrîn, schițele lui Michelangelo, ce sînt trup și totodată văpaie. Artistului acestuia, prea puțin înzestrat pentru afaceri, comerțul nu-i izbutește întotdeauna. Banului nu-i place decît tovărășia aceluia care-l prețuiesc de dragul lui, care nu-l irosesc cumpărînd săbii turcești ori scoici trandafirii. Curajul nu-i de-ajuns pentru reușita unei afaceri: dacă vrei ca florinii pe care-i investești în negoț să ți se întoarcă sporii, trebuie să-i urmărești pas cu pas, cu ochii în patru la schimbările de curs, la urcarea și scăderea prețurilor; ori Rembrandt e prea absorbit de arta și de dragostea lui, ca să devină un bun negustor.

Din fericire, faima sa sporește an de an, aducîndu-i odată cu bunăstarea, și acea libertate a cugetului, ce-i înseninează chipul liniștit, atunci cînd nu e pradă unei revolte ascunse și cînd obișnuita-i frămîntare lăuntrică nu întunecă privirea calmă a ochilor lui căprui. Sufletul îi este împăcat. Nu e cuprins de neliniște mistică, chiar atunci cînd își pictează tablourile religioase pentru prințul de Orania. O clipă, doar, vine față în față cu supranaturalul; lucrul acesta nu îi prilejuiește nici *Răstignirea* (41), unde emoția sa nu dă glas decît unei compatimirii omenești, nici *Co-*

borirea de pe cruce (42), în care problemele de arhitectură a formelor domină efuziunea sentimentului, nici *Înălțarea* (43), unde niște îngerași italieni dau o notă teatrală, contrarie spiritului ce-l caracterizează, și nici chiar *Coborîrea în mormînt* (44), cu acea atît de iscusită țesătură de lumini, bazată pe un întreit focar de raze, de o prea mare dibăcie, ca să-i fi angajat și sufletul. Cînd se află însă în fața miracolului major al *Patimilor* și al *Mîntuirii*, cînd se încumetă să atace tema în care cei mai mari pictori și-au istovit resursele imaginației și ale tehnicii, cînd trebuie să înfățișeze învierea, izbînda asupra străvechei vrăjmașii a oamenilor, în puterea căreia au fost aceia lăsați de cînd s-a născut omenirea, atunci tot ceea ce i se adăugase, superficial și străin de fire, personalității sale profunde, se năruie, precum se năruie ceața aceea de mercenari, cuprinși de groază, pe care armele și armurile nu-i ocrotesc de izbucnirea năvalnică a divinului. Un înger orbitor a prins cu amîndouă mîinile, de un colț, lespede de pe mormînt, care se saltă ca de la sine la porunca acestei voințe cerești, și cel mort revine, într-un vîlmășag de tenebre, de aștri și de foc, se întoarce pe fața Pămîntului, din abisul cel fără nume și fără durată (45).

În vîrfurile scăpărător de fulgere al acestui triunghi magic, care e semnul învierii, stă Îngerul. Un înger numai văpaie și duh, ce s-a întrupat, spre spaima oamenilor. Nu-i prima oară cînd Rembrandt se întîlnește cu îngerii. Ei îi sălășuiau în cuget încă din adolescență, cînd se străduia să armonizeze, în chipurile acestea supranaturale, naturalismul instinctiv al artei Țărilor-de-Jos, cu formele idealizate ale italienilor. Cunoaște îngerii, întrucît i-a întîlnit adeseori; și mai adesea în spațiul vid, unde se joacă lumina, norii și vîntul, decît în tablourile în care fantezia mărginită a oamenilor a încercat zadarnic să întruchieze prezențele cerești. Le-a ascultat fîlfîitul aripilor, ce se confundă cîteodată cu hurelul morii, le-a întrezărit chipurile nedeslușite în umbrele pe care le duc după sine norii, peste pășuni și peste fluviu.

I-a auzit în ființa lui lăuntrică, în bătaile inimii și în murmurul singelui său și evidența realității lor inefabilă i s-a impus, trezindu-i de fiecare dată vechea dorință a sufletului de a se întâlni cu îngerul, de a deveni deopotrivă cu el, ca să-l cuprindă în brațe, să-l strângă și să-l biruie. Să îmbrățișeze în el veșnicia și infinitul, să se împărtășească din ceea ce e în afara spațiului și a timpului, într-o uniune în care pământul se contopește cu cerul, cu firea, cu ceea ce e mai presus de ea, omenescul, cu divinul.

Fericirea omului nu ține niciodată prea mult. Goana timpului brăzdează dureros trupul și sufletul. Vrajit de frumusețea Saskiei, Rembrandt îi face mai multe portrete, în primii săi ani de căsnicie, după care, deodată, încetează să o mai ia drept model: între 1636 și 1641, ea nu-i mai pozează în fața șevaleului. Ce se va fi întâmplat cu tînăra femeie? Va fi fost prea absorbită de îngrijirile de care aveau nevoie cei trei copii ai ei? I se va fi veștejit prea iute frumusețea, cum li se întâmplă adesea fapturilor înfloritoare, înzestrate cu deplina splendoare, dar totodată și cu fragilitatea bujorilor? Cînd reapare, într-un tablou, Saskia păstrează încă attributele Florei, dar e o Floră mai coaptă, lipsită de prospețimea acea de rouă, pe care o avea în primele ei portrete; nu e nicidecum trecută încă, dar poartă pecetea timpului, e mai îngrășată. E și mai impresionantă așa, fără pălăria ei cu flori, fără buchet la baston. Ține în mînă o floare, ca și în desenul de la logodnă, o întinde privitorului, cu un curîs șovăielnic (46), nesigură de valoarea darului.

Este ultimul portret al Saskiei, înaintea tulburătorului tablou, și în care pregeți s-o recunoști, datînd din 1643, anul ce a urmat morții ei. Semnată și datată, imaginea aceasta ni se înfățișează cu întreaga ei taină. Își va fi încheiat pictorul, după ce și-a pierdut soția, vreo operă rămasă în stadiu de schiță? O va fi pictat din memorie, așa cum i se înfățișase în săptămînile premergătoare

morții ei? Chipul îi este îmbătrînit de-a binelea acum. Carnația buhăită îi alterează trăsăturile delicate. Privirea își păstrează încă grația, mîngîitoare și tandră, dar gura și-a pierdut conturul precis și senzual. Cu toate că și-a luat rămas bun de la cei vii, femeia aceasta melancolică, cu surîsul atît de dureros, nu ține încă pe de-a-ntregul de lumea umbrelor. O simți ca pe o Euridice înjumătățită, în pragul infernului: deși istovită, se agață totuși din răspuțeri de viața aceasta, pe care a iubit-o atît de mult. Mîna nu-i mai poartă flori. I se sprijină pe piept, într-o atitudine de nepătruns, ce pare să ascundă ceva tainic, vreo durere mistuitoare, vreo bucurie din acelea pe care ai vrea să le păstrezi, în ciuda spaimii de a le vedea cum ți se scurg printre degete, ca nisipul (47).

Pictorul, mereu obsedat de spectacolul jalnic al îmbătrînirii, fu crușat de durerea de a-și vedea timp îndelungat soția îmbătrînind. Saskia muri la opt ani după căsătorie, de-abia atînsă de aripa vremii și fără ca frumusețea să i se fi veștejit, prea puțin vătămată de viață, care e necruțătoare cu oamenii, chiar și cu cei fericiți. Nu vezi încă în acest *portret postum* semnele apropiatei bătrîneți — n-avea nici treizeci de ani! — ci pecetea durerii încercate de o mamă care și-a văzut murind trei dintre copii. Doar cel din urmă, Titus, e în viață, și nu-i decît un prunc. Primii au murit; Robertus, cel mai mare, în 1636, în timpul uneia din epidemiile de ciumă în care-și plătește Amsterdamul bunăstarea adusă, o dată cu bolile asiatice, de negoțul cu Indiile. În luna iulie 1638 vine pe lume o fetiță, și moare trei săptămîni mai tîrziu, fără să fi avut vreme să zîmbească măcar; pentru ea, după doi ani, să se ivească o altă fetiță, pe care moartea o răpește aproape de îndată.

Moartea a trecut și pe la Leyda, prin casa scundă și turtită ingenuncheată la umbra morii. Bătrîna Neeltge, mama sa, a lăsat încetîșor să-i scape, într-o seară, Biblia și ochii i s-au închis, după ce contemplaseră o ultimă rază de soare, în amurgul străbătut de scăpărări de psalmi... De la moartea morarului Hermen Geritszoon încoace,

ea era ultimul fir viu care îl mai lega pe Rembrandt de casa în care s-a născut. Pictorul mai venea din când în când pe la Leyda, nu prea des. Nu reușita lui de portretist îl face să ocolească mediul acesta umil de meșteșugar, și nici succesul monden, ci constatarea tristă a deosebirilor peste măsură de adânci, ce despart ființele de același sînge, atunci când lipsește orice apropiere sufletească. Rembrandt nu are nimic comun cu frații săi; mama sa, dimpotrivă, rămăsese pentru el înțlia și cea mai veche prietenă, dragostea cea mai statornică, ființa ce putea fi regăsită, șezînd în fața ferestrei, în amurg, cu Biblia ei deschisă pe genunchi și cu ochelarii ei pe vârful nasului.

Nu se află ființa de care să se fi apropiat cu afecțiunea aceea prevenitoare ce l-a legat de ea. Când îi pictează chipul îmbătrînit, istovit de trudă și de ani, mîngîie cu drag fiecare dintre rănile acelea, pricinuite de vreme, ce-l umplu de groază, ori de silă la alții (48). Cu o rîvnă plină de evlavie, el regăsește frumusețea ascunsă ce luminează un trup lipsit de tinerețe, vrînd parcă să sărute fiecă încrețitură a chipului acestuia drag. În fața acestei urîtenii înduioșătoare și modeste, el îngenunchează cu toată ființa lui, ce-l presupune și pe om și pe artist, tulburați amîndoi de această noblețe simplă și discretă, care-i ascunde cu sfinală lumina spirituală.

În șase ani, moartea a bătut de cinci ori la poarta celui pe care întrebările chinuitoare despre ființă și neființă l-au tulburat în străfundurile conștiinței, de când dragostea de viață și presentimentul sumbru al neantului au involburat, cu furtunile lor, un suflet ce se îndoiește de sine, ca și de Dumnezeu. Visul înșorit de bucurie, în care viețuia Rembrandt, se sfărîmă în bucăți. El nu mai e decît un om a cărui maturitate aude acum cum gonește în urmă-i „carul înaripat al timpului”, un solitar ce-și dă seama cu durere de însingurarea sa, acum, când cei pe care i-a iubit cel mai mult l-au părăsit, o inimă ce avea nevoie, mai mult ca oricare alta, de tandrețe, și care se pomenește singură, în liniștea unei case

prea mari, în care scîncește un prunc fără mamă; un artist, în sfîrșit, care, de îndată ce se stinge lumina cerului lui Dumnezeu, ori a Domnului însuși, simte involburîndu-se în el jocul crescînd și descrescînd al umbrei, și care șovăie în pragul beznei, atras spre prăpastie de mîinile de plumb ale tenebrelor.

VI. LUMEA TENEBRELOR

Trupul neînsuflețit al Saskiei a fost depus într-un cavou din Oude Keerke, Rembrandt a fost izbit drept în față de boarea aceea udă și rece, ce se ridică din pământ. În timp ce în biserica luminoasă cu geamuri nezugrăvite, în care nici o imagine nu-ți surîde, nici o statuie nu-ți face vreun semn de maternă consolare, se desfășoară ritualul simplu al funerariilor calviniste, Rembrandt se apleacă asupra mormântului deschis, a cărui beznă e asemeni aceleia a unui drum lung și întortocheat ce coboară în infern. E împărăția umbrelor, „a mumelor“, tărîmul fără de timp și fără de spațiu, spre care Hades o țira pe Persephona. Soarele primăvăratice pătrunde la întîmplare prin vitraliile albe, în care nici o mîină de înger nu-i călăuzește razele spre inima îndurerată, înhățată și mistuită de tenebre. Cu nouă ani în urmă, desenează aproape zi de zi, în timpul plimbărilor pe cîmp, chipul logodnicei sale, umbră de pălărie cu flori. Umbra care a pus stăpînire pe Saskia își întinde întunecimea asupra figurii grațioase, a trupului mlădios, înalt și proaspăt. O lespede e mutată din loc și apoi potrivită din nou, cu un zgomot cumplit. Hîrșitul pîrghiei răsună sub bolțile bisericii goale. Prietenii pleacă, după ce au murmurat cîteva cuvinte calde, prinși numaidecît de propriile lor desfătări, de propriile lor griji. Rembrandt e singur.

Se întoarce în casa lui mare și mută de pe Iudenbreedestraat, unde vesela pereche se instalase cu doi ani înainte, după ce se tot plimbase, după toane, dintr-o locuință într-alta, în căutarea cuibului visat. Casă demnă de un mare negustor sau de un gentilom — cu panourile ei întunecate, cu tapiseriile-i verzui, în care lumina zilei, strecurîndu-se prin geamurile de culoarea acvamarinului, scapără reflexe de acvariu, cu dulapurile ei încăpătoare din lemn adus din Indii, ale căror uși deschise lasă să plutească un parfum de vetiver¹. Străbate atelierul elevilor, alcătuit din niște despărțituri, în care fiecare să lucreze în voie, fără să fie stînjinit sau să-i stînjenească pe ceilalți. Ucenicii care l-au însoțit iau loc în chiliile lor, în fața șevaletelor. Știu că maestrul vrea să rămîină singur și că nu se află alinare pentru durerea lui. Lucrul, își spun ei, îi va abate gîndurile.

Rembrandt se zăvorește în atelierul lui. Toate tablourile sînt întoarse cu fața spre perete. Unul singur, mare de tot, scăpărînd de culoare, sclipind în soarele reținut de reliefurile pastei umede încă, își revarsă asupra mării încăperi mulțimea lui de soldați în marș. Toboșarul își bate darabana, un archebuzier își descarcă arma, steagurile filfîie, niște strengari aleargă; e o zarvă de trupă care defilează, ciocnindu-și lăncile de platoșe, pășind cu încălțări greoaie pe caldarîmul strazilor.

Vor înțelege oare? Înainte de a preda gărzii lui Banninck Cocq² portretul colectiv pe care îl comandase căpitanul, Rembrandt privește cu uimire opera abia încheiată. Încearcă în fața pînzei vaste acel sentiment nedeslușit, de surpriză și de familiaritate, ce-l ai pentru o creație purtată îndelungă vreme în tine, făurită pe-ndelete, cu întreaga-ți voință și rîvnă, și care păstrează totuși ceva străin, ca și cum creatorul n-ar putea depăși

¹ Plantă exotică, din familia gramineelor, din rădăcinile căreia se extrage o esență folosită în combaterea moliiilor. (n. tr.)

² În majoritatea comentariilor rembrandtiene, numele personajului central al acestei compoziții apare notat Banning Cocq. (n. tr.)

o anumită limită, și atunci lucrul creat și-ar încheia și întregi cu de la sine putere, propriul destin. În opera cea mai voluntară, mai supusă voinței, rezidă întotdeauna o cîtimă de înconștient, ce aparține făuririi autonome a operei create.

Rembrandt s-a gîndit la acest tablou mai bine de doi ani. A făcut o mulțime de crochiuri, de proiecte, de schițe, ce stau claie peste grămadă într-un colț al atelierului. Într-o zi de februarie, 1640, consilierul municipal Frans Banning Cocq, senior de Purmerland și Ilpendam, a venit să-l întâlnească pe pictor, ca să cadă la învoială asupra pînzei acesteia mari, menite să-i facă faima de cetățean. Așa-i obiceiul. Burghezii aceștia olandezi nu sînt mai puțin făloși decît principii italieni. Sînt la fel de bucuroși ca și aceștia să se contemple în chip de pătași la o faptă glorioasă. Banning Cocq și-a consultat „cadrele” gărzii sale: cincisprezece ofițeri și subofițeri, vor fi tare mîndri să-și plătească fiecare suta de florini, pentru cîntea de a figura alături de căpitanul lor. Nici vorbă să fie reprezentați și soldații: ei n-au nici ambiție, nici vanitate, și, mai ales, n-au bani. Cotizația fixată e prea mare pentru o pungă de meșteșugar. În fața lui Rembrandt vor poza deci burghezi înstăriți, cu o poziție mondenă recunoscută, boiangii bogați, postăvari prosperi. De asemenea, cîțiva oameni cu profesii libere¹. Din comandamentul trupei fac parte, după cum se și cade, doi ofițeri nobili, seniorul de Vlaerdingen, un tînar susceptibil, ce-și compensează talia scundă printr-o ținută extrem de elegantă și care-și mînuiește sulita boantă de locotenent cu un amestec de aroganță și modestie, și seniorul de Purmerland, care nu catadicsește să poarte vreo altă armă, afară de un baston de trestie indiană.

Frans Banning Cocq n-a făcut vreă ispravă militară, a cărei amintire s-ar cuveni perpetuată. Căpitanul acesta, înveșmîntat solemn în catifea neagră, nu-i ostaș de meserie, ci medic. Își dato-

rează averea căsătoriei — ca și titlurile de senior de Purmerland și Ilpendam, gradul din garda civică, avantaje care, toate la un loc, i-au adus în cele din urmă și rangul de consilier municipal, pe care vrea să-l celebreze într-o operă monumentală. Cu o oarecare ironie, Rembrandt l-a ascultat expunîndu-i cam cum trebuie să fie tabloul. Banning Cocq n-a spus chiar răsplat că toate gesturile și efectele de lumină trebuie să concureze spre a da mai multă strălucire faimei proaspătului consilier, dar a lăsat îndeajuns să se înțeleagă acest lucru. Nici pomeneală, bineînțeles, să-i pună pe toți pe același plan, să le dea aceeași importanță, chiar dacă suma plătită de fiecare e aceeași; sentimentul democrației nu merge pînă acolo. Garda civică va ieși din casa seniorială a familiei Cocq, de pe Singel colț cu Bergstraat, cu stindardele și cu muzica sa. Căpitanul se va ivi cel dintîi, urmat de locotenent, ce încearcă mereu să-l eclipseze, prin strălucirea uniforme sale, dar care, har Domnului, nu izbuteste nicidecum să o facă deoarece natura l-a făcut cam s'ăbănog și mic de stat. După ei vor veni subalternii; gloata ostașilor de rînd e de ajuns să fie bănuita, să i se simtă prezența — invizibilă, zgomotoasă, zorită, mobilă — pe undeva, în spațiul nedeslușit al fundalului.

Rembrandt acceptă tîrgul. Propunerea îl ispitește, căci s-a amuzat adesea privind defilarea acestor ostași ai cetății care, înainte de a se posta de gardă la porțile orașului, străbat făloși străzile, cu armele lor greoaie, cu cismele lor mari, cu pălăriile cu pană. E o ceremonie veselă; de fiecare dată, chiind de plăcere, strengării îi însoțesc pe oșteniiăștia pașnici pînă la corpul de gardă, unde își vor petrece noaptea, în tihna cea mai deplină, jucînd cărți și bînd rachiu de ienupăr. Căci acest alai cazon, care se desfășoară seară de seară, nu are vreun alt țel eroic, decît o partidă de fumat, acompaniată de cîntece patriotice, de arack¹ și vin de Canare. După care, fie-

¹ Așa-numitele „profesii libere” cuprindeau diverse domenii ale muncii intelectuale: avocatură, medicină etc. (n. tr.)

97 ¹ Băutură alcoolică, preparată din orez fermentat sau din trestie de zahăr. (n. tr.)

care se întoarce către ziuă acasă, își agață sulita sau muscheta în vestibul și se vîră în pat, fără să-și trezească nevasta.

Cu mai puțin de o jumătate de secol înainte gărzile civice au făcut ca faimoasa tertio a Spaniei care trece drept cea mai bună pedestrimă din Europa, să dea înapoi. Se poate întâmpla ca, într-o bună zi, să fie iarăși chemate să apere privilegiile comunale, pe care prințul de Orania nu le vede cu ochi tocmai buni și pe care le-ar desființa, așa „ocrotitor“ al libertății cetățenilor cum e; deocamdată însă, în condițiile siguranței scutite de primejdii, de care se bucură Olanda, ele nu joacă decît rolul de cluburi politice. Drept căpetenie au un om de vază, avut, ambițios, nerăbdător să i se dea vreo dregătorie municipală, și care își înrolează în gardă, ca într-un partid politic, prietenii, clienții, furnizorii, pe burghezii ce-și leagă viitorul politic de reușita lui și pe oamenii mărunți, care nădăduiesc să-și primească după alegeri partea lor de pradă. În ziua votării, urnele sînt luate cu asalt și cel mai puternic — adică cel mai bogat — cîștigă.

Curioasă idee, să învâluie un succes electoral într-o aureolă de glorie ostășească. Cu toate astea, faptul a devenit ceva obișnuit; cu trei ani înainte, Roelof Bicker, cu nimic mai în măsură să se socotească ostaș decît doctorul Banning Cocq, a pus și el să fie zugrăvit în postura mareașă a unui general victorios, înconjurat de cătanele lui, pline de o naivă înfumurare, care-și umflă pieptul, își încordează picioarele, țin capul sus și-și descarcă arcebuzele în cinstea înaltului slujbaş, ca niște adevărați soldați. Doelen-urile cu arcași pictate de Frans Hals, mai discrete, îi înfățișau la masă, cu cîte un pahar în mînă, cum le stă bine unor tovarăși de arme veseli; burghezii din Amsterdam sînt însă mai pretențioși decît cei din Haarlem. Vor să le fie luate în serios lănciile, săbiile, muschetele. Fac să răsune praful de pușcă, iar pictorul are menirea să transmită pînă la urechea posterității ecoul împușcăturilor lor. Rembrandt a ascultat cu supunere dorințele

doctorului Cocq, însemnîndu-și-le în caietul de comenzi. Fast milităresc, mareașă, bătaie de tobă și salve de foc, strălucire. Adevărul mai presus de toate. Fiecare să-și aibă locul lui, să fie lesne de recunoscut, cu toate zorzoanele lui, întocmai ca în realitate. Pictorul va respecta rangurile și situațiile, va arăta discret că seniorul de Vlaerdingen este un subaltern, iar căpitanul Frans Banning Cocq e conducător și își comandă, ca șef, *propria* gardă. E singurul stăpîn, după Dumnezeu, cum spun marinarii.

Puțină cutezanță nu displace deloc. Medicul-căpitan se crede foarte îndrăzneț, făcînd apel la un artist de avangardă, care sfarmă schemele tradiționale și introduce în compozițiile sale acea trăire năvalnică, ce lasă cu mult în urmă agitația teatrală, artificială, a unui Van der Helst. Cu zece ani înainte, lecția doctorului Tulp a stîrnit mare vîlvă, tocmai pentru că înlocuia cu o unitate organică acele asamblări de portrete dispartate, fără nici o legătură între ele, nici morală nici de construcție, așa cum erau pînă atunci portretele breslelor. Banning Cocq știa că, adresîndu-i-se lui Rembrandt, își lega numele de o capodoperă, că faima lui viitoare se va naște din această paletă, și nu din înscrierea lui în registrul consilierilor municipali. Și chiar de n-ar fi fost cunosător în ale picturii, faptul de a-și face comanda pictorului la modă tot i-ar fi asigurat un renume statornic. El prețuia calitățile acestui inovator, independența lui față de convenții și prejudecăți: tabloul va fi, oricum, ceva nou, despre care se va vorbi și care va isca — cine știe! — chiar controverse. (Nu toată lumea aprobă, la vremea ei, lecția doctorului Tulp, dar acum nimeni nu mai cutează să o spună). În orice caz nu era cîtuși de puțin scump ca, pentru o sută de florini, să-și înalțe un monument nepieritor gloriei lui de gentilom, de ofițer și de consilier municipal.

Unul după altul, cei șaisprezece cotizanți ai *Rondului de noapte* (49), vin să pozeze în atelierul artistului. Sînt printre ei oameni de toate

vârstele, de toate condițiile. Sosesec încărcăți de măreția echipamentului lor de război, cu coifurile lor cu pene, cu platoșele bine lustruite, cu halebardele, cu săbioaiele și puștile lor lungi. Celor din gardă nu li se impune o anume uniformă. Fiecare se îmbracă după gustul, punga și fantezia sa. Unii au dibăcit, prin dughenele anticarilor sau prin ungherele unor poduri de țară, căști din veacul trecut. Cei mai modești se mulțumesc să-și prindă o pană, la pălăria lor de toate zilele. Alții se împopoțonează, vădindu-și naiva grijă de pitoresc, cu niște tichii stupide, ce mirosoaie cu chef. Toți sînt încîntați de sine și în același timp preocupați să știe ce loc le va atribui pictorul. Rembrandt îi face să pălăvrăgească, se distrează pe spusele lor și-apoi, după cîteva crochiuri, le dă drumul să plece. Tare ar vrea să știe cîte ceva despre compoziția tabloului, dar pictorul se ferește să le satisfacă curiozitatea. Nimănui nu-i va fi îngăduț să-l vadă, pînă în ziua cînd opera va fi așezată în vîzul tuturor în sala gîr-zilor civice. Să aibă răbdare.

Rembrandt își aduce acum aminte că Saskia venea cîteodată să facă haz, împreună cu el, de negustorii ăștia ce fac pe fanfaronii. Ea a văzut cum se naște opera, a văzut cum se desprind aceste personaje din umbră, unul cîte unul; zăbovind în fața pînzei neterminate, pe care se iveau, ici-colo, ba un obraz, ba o mîna, un guler, un fier de lance, ea ghicea în negura aceea de culoarea ruginii și a aurului, forța explozivă a geniului, ce smulge ființele mărginitei lor realități cotidiene, spre a le proiecta în spațiul nemăsurat al adevărului infinit. I-a văzut cum se nasc, unul după altul, pe micul locotenent, cu tunica brodată, pe măscăriciul ce-i maimuțărește pe mușchetari, pe slujnicuța cu rochie gălbuie, care și-a atîrnat la brîu, alături de pungă, un cocoș alb, și pe cealaltă fetișcană, mai greu de deslușit, căreia nu i se întrezărește decît silueta, înveșmîntată în lamé oriental. Va fi încercat un sentiment de spaimă, cînd ființele acestea se desprindeau dintr-odată din neant, venind către ea cu mîna în-

tinsă, cu archebuza ațintită asupra obiectivului, împinse înainte de o vitalitate extraordinară, care smulgea de pe pînză și le azvîrlea în lumea celor vii, mai aievea și mai vii decît viii. Și va fi vrut fără îndoială să revadă, înainte de a muri, atelierul în care pozase de atîtea ori, în plin soare, îmbrăcată în rochia ei stacojie, împodobită cu bijuteriile ce i se ofereau zilnic, și pe care soțul ei nu știa să le refuze. A contemplat atunci, în pulberea de lumină a unui apus de toamnă, grupul acesta, pe care geniul l-a înzestrat cu o existență sublimă, gloata aceasta pitorească de burghezi înarmați; și cum se apropia de poarta întunecimii, va fi înțeles că o înaltă vrăjitorie rivalizează aici cu creația divină, că ceea ce există cu adevărat nu-i postăvarul acela care-i vinde rochiile, nici notarul ce întocmește acte, ci dublarea lor și mai reală, năluca lor pictată — mai vie, mai dinamică, în cele două dimensiuni ale sale, decît mediocra individualitate burgheză care i-a împrumutat creației trăsăturile ei. Urmînd ea să apuce calea tenebrelor, va fi simțit viața năvalnică și răsfrîntă în afară a acestor fapte, ce părăsesc tenebrele evocate în clarobscurul saturat încă de soare, al acestui sfîrșit de după-amiază. În confruntarea aceasta dintre ființa vie și imagini, drumurile i se încrucișează în direcții opuse: cea dinții se afundă în umbră, dusă de carul lui Hades, celelalte își modelează în bezna originară fapte de lumină și de carne, se desprind din nedeterminat, își adună formele din materia aceea brună și informă în care și-au aflat trupurile și sufletele. Saskia va fi privit cu melancolie la ființele astea, ivite pe lume în chiar clipa cînd ea era gata să o părăsească.

Frînt de durere, artistul se reîntoarce, de unul singur, la pînza care i-a pricinuit atîtea angoase și bucurii, tulburat de neliniștea care-l încearcă pe creator cînd e cuprins de îndoială. Va spune oare, cu deplină convingere, că „opera e bună”? Ori va descoperi în ea fisuri imperceptibile, prin care se strecoară și își pierde vloga viața, părți meșteșugit lucrate, dar pe care le regretă atît de

mult, dacă te-ai lăsa pradă virtuozității, crîmpeie zugrăvite în mare, de mîntuială sau cu o mîna plictisită și care alcătuiesc astfel o clădire neutră de tină, nestrăbătută de vreun curent?

Se trage îndărăt, pînă în fundul atelierului, ca să aibă perspectiva necesară celui ce vrea să îmbrățișeze dintr-o singură ochire întreaga scenă; de la nobila boltă a palatului locuit de unul ca Banning Cocq și pînă la fișia aceea luminoasă din josul tabloului, ce saltă picioarele ofițerilor și înalță pe o treaptă de lumină pe cele dintîi personaje, începînd cu toboșarul și terminînd cu formele acelea nedeslușite ce se înghiesuie, la stînga, în spatele halebardierului. Un univers complet și încheiat, suficient sie-și, răscolit de involburările pricinuite de gesturi, de comenzi, de muzică și de salvele de muschete. Un ansamblu de forme și de acțiuni, orînduite potrivit unor legi ascunse, izvodite de un instinct divin, născute dintr-un imbold sigur de sine și convins că dă ascultare măreței realități cosmice. Nici un plan dinainte stabilit n-a călăuzit această compoziție, independentă de orice scheme geometrice, liberă de regulile statornicite în calcule de matematicieni — nesocotînd „secțiunea de aur” și „proporția divină”¹. Căci opera aceasta s-a născut așa cum se naște un om. A crescut precum copiii urmîndu-și propriul impuls biologic, fără vreo altă constrîngere, în afara aceleia pe care o afla în lăuntrul ei, în deplină libertate de cuget și de simțire, fără sisteme și teorii, dictate de aceeași spontaneitate imediată, ce nu se poate înșela, pentru că e expresia directă și forma necesară a instinctului creator.

Tabloul acesta, pe care posteritatea îl va boteza, în mod curios, *Rondul de noapte*, este o „operă de circumstanță”. Artistul a dat ascultare unei sugestii străine, și nu acelei cerințe nemijlocite și grabnice din adîncul eu-lui său, care-l călăuzește de obicei în alegerea subiectelor. Poate că pro-

¹ Norme stabilite și respectate cu strictețe îndeosebi de artiștii italieni din epoca Renasterii. (n. tr.)

punerea lui Banning Cocq l-a și agasat, deoarece îl îndepărta de viziunea aceea intimă, ce-l făcea să se concentreze asupra lui însuși. Avea încă de pe atunci mult prea multe comenzi de portrete, care-l răpeau vieții sale lăuntrice, și iată că vanitatea unui pîrgar îl silea să execute unul din portretele acelea de grup care nu-i plăceau cîtuși de puțin, pentru că însemnau împrăștiere, superficialitate, artificiu. Pentru un Van der Helst, nimic mai firesc. Un Frans Hals își compensează plictisul de a zugrăvi niște figuri oarecare, prin plăcerea execuției strălucite, a sclipirii unduioase a metalelor și a stofelor. O armonie de șaluri verzi și albastre îl încîntă, fiindcă pregătește tema uneia din vastele simfonii de culoare, în care pictorul din Haarlem excelează; pe el totul îl entuziasmează și îl amuză, răsfrîngerea soarelui într-un pahar, faldurile mătăsii, carnația proaspătă a unui obraz, încrețiturile aspre ale vreunui tip îmbătrînit. Însuși urăsenia îl încîntă, pentru că e comică, exagerată, ridicolă, jalnică sau truculentă.

Rembrandt, pentru care singură viața interioară contează și care a devenit fără voia lui un pictor monden, nu vede decît banalitatea subiectului și obligația unui îndelung popas în afară de sine, spre a fi pe placul căpitanului Cocq. Cîrînd însă tema impusă de pîrgar se contopește cu orchestrația aceea ciudată, ce se înfiripă în sinea lui. Dacă e adevărat, cum o va spune Goethe, că în „operele de circumstanță” poezii au pus adesea ceea ce au avut mai bun geniul lor și ceea ce e esențial în filozofia lor, tot așa și pentru pictori, „comanda”, nu-i decît un nou imbold de a-și crea un anume plan, ce dirijează pornirile imaginației, și care, îndrumîndu-le, le dă un spor de forță, de repeziciune, le face mai aprige și mai eficiente. Ceea ce pierde opera în privința grauității este compensat pe latura valorii umane, și însuși efortul pe care artistul e silit să-l facă, pentru a se adapta unei voințe exterioare aceleia a lui, îl înalță deasupra capriciului și a fan-teziei.

Incapabil să trateze acest portret de doelen în maniera convențională a înaintașilor și contemporanilor săi, Rembrandt nu uzează de o originalitate voită: se mulțumește să povestească istoria al cărei subiect i-a fost dat, în limbajul său propriu, și nu pregetă să-i împrumute ritmul și accentul monologului interior ce-i caracterizează întraga operă. El contemplă în sinea sa imaginea pe care i-o oferă fraza dictată de consilierul municipal: „Tînărul senior de Purmerland poruncește locotenentului său, seniorul de Vlaerdingen, să pornească trupa de drum”. Nici nu-i nevoie de mai mult pentru a zgudui și a pune în mișcare întreaga masă a formelor adormite, care poate că nu așteaptă decît acest îndemn ca să prindă contururi. Realistul Rembrandt regăsește în memorie rondurile, paradele și defilările la care a asistat atît de des, cu gravitatea lor puțin comică și cu chipul acela de a lua în serios — ca și cum ar fi fost vorba de un asalt asupra dușmanului — o plimbare, în amurg, pe străzile liniștite ale Amsterdamului. A fost mișcat de buna-credință și rîvna acestor oameni, ce se echipează ca niște oșteni, ca să îndeplinească o slujbă fără vreo primejdie, dar le-a văzut și îngîmfarea, cîteodată ridicolă, solemnitatea pompoasă, precum și toată agitația aceea fără noimă în jurul muschetelor, al tobelor, al steagurilor. Burghezii aștia pașnici care, jucîndu-se de-a soldații, schimbă stînjenu cu sulita și-și lasă pana, ca să-și încingă spada, o fac cu o sinceritate atît de convinsă, încît își află ecoul și în sufletul lui destoinic și înțelept, de cetațean a Provinciilor-Unite.

Nu cu mult în urmă, însă, ordinul acela de „a porni trupa” însemna cu totul altceva decît o demonstrație militară la asfințitul soarelui. Rembrandt n-a cunoscut războiul de eliberare. Olanda își cucerise libertatea și autonomia, cînd a venit el pe lume, dar el e prea sensibil în fața dramei omenesti, ca să nu-i răsune, în imaginație zarva tragică a pregătirilor de luptă. El uită deci că coifurile de pe creștetele cuminți ale acestor negustori sau notari nu mai sînt acum decît

o deghizare fără importanță. Archebuzele, sulitele, tobele acestea devin pentru el cît se poate de reale. Dacă la început le-a luat drept niște nimicuri deșarte — toate sînt deșertăciune! — acum totul dobîndește caracterul unui adevăr emoționant: tășurile ce scînteiază, tunurile încărcate cu pulbere, tobele răpăitoare, steagurile ce flutură și fac să tremure panașele, învîlmășeala asta de soldați care se echipează în grabă și se aranjează de defilare.

Pe urzeala iscusit construită din fusele lăncilor, din țevile muschetelor, din prăjinile steagurilor — urzeală asemeni unei grile, în care s-ar înscrie un limbaj cifrat — formele își proiectează curbele dinamice, vastele arabescuri ale mișcării, ce se răsucesc în jurul armăturii stabile, sporind dinamismul acestor valuri cu mare forță de mișcare și la a căror chemare artistul se avîntă nebunește în tablou, aspirat la rîndul lui de vîrtejul de aer ce smulge tenebrelor imaginile, devenite ființe vii. Mișcarea ce străbate tabloul, dinspre fundal către cel care-l privește, mișcarea ce pornește de sub bolțile palatului Cocq, spre a se scurge, ca un reflux, pînă la picioarele artistului, mistuit de seducția aceasta amețitoare, răspunde laturii celei mai neliniștite și mai agitate a sufletului său.

Din clipa în care construcția tabloului a prins în el contururi definitive, Rembrandt încetează a mai fi realistul preocupat de adevărul exterior al ființelor și al lucrurilor; el devine vizionarul care privește în lăuntru lui, și nu în afară, care ascultă în cugetul și în inima sa răpăitul tobelor, zornăitul armelor, cadența pașilor. Imaginea aceasta interioară se confundă atît de bine cu înfățișarea obiectivă a lucrurilor, încît lumea experienței percepute se armonizează deplin cu lumea visurilor. Opera devine astfel materializarea unui vis. Fantomele dobîndesc un trup, irealul se umple de adevăr viu, imaginarul se mișcă și acționează.

E prea tîrziu pentru a mai ține în loc creația, care nu i se mai supune decît pe jumătate creatorului. A sosit clipa în care formele născocite de

om ajung să-și aibă viața lor, de sine stătătoare. Clipa în care informul devine formă care să mai aibă și un suflet, întrucât orice trup, chiar și cel înfiripat din capriciul artistului, trebuie să fie însuflețit. Vântul care face să fluture stindardele și să unduiască penele pe crestele coifurilor e suflarea spiritului, respirația rodnică a virtuții creatoare, acea parte a sufletului divin ce trezește la viață făpturile imaginare, le deschide ochii, le dezleagă mâinile și picioarele și le trimite printre oameni, asemeni oamenilor.

Magicianul nu mai e singurul stăpîn al magiei sale. O putere necunoscută, ce emană din el, poruncește și acționează. Torentele inconștientului țîșnesc, ca izvoare vădite, și scaldă în undele lor iraționale creația supusă voinței, o învăluie, o scufundă, o poartă spre un alt țel, decît cel ce fusese dorit și urmărit. Pe măsură ce tabloul se încheagă, Rembrandt descoperă că e altceva decît ceea ce dorise el și, în același timp, că-i reflectă idealul cel mai ascuns. El nu are conștiința formulării vreunei metafizici, nici pe aceea a explicării vreunui sistem al lumii. Nu este decît un pictor care dă formă visurilor sale, pe marginea unui subiect comandat și a cîtorva crochiuri de capete. Ar fi uimit dacă i s-ar spune că gîndul lui cel mai greu de exprimat avea nevoie ca Frans Banning Cocq să fie ales consilier municipal, spre a-și clădi universul de îndoieli și certitudini. Nu cunoaște nici el întreaga semnificație a acestui tablou, deoarece creatorul se află întotdeauna prea aproape de creația lui, ca să-i poată măsura în întregime și în adînc întinderea.

Angoasa pe care, de vreo cîțiva ani, n-a mai dezvăluit-o în propriile sale portrete, se vedește din nou aici, în alcătuirea robustă a acestei compoziții anarhice, în sentimentele acestea de răzvrătire energetică împotriva tradițiilor moarte sau a convențiilor sterpe. De ce n-o fi pictat un tablou *ortodox*, chiar și în maniera lui Frans Hals — care se consolează pentru faptul că e înrobît temei de ansamblu, impunîndu-și neatîrnarea radioasă în modificările pe care i le aduce — în

locul acestei pînze revoluționare, care înfățișează haosul societății, cumplita dezordine a unei lumi străjuite de legi artificiale, răsturnarea formelor și a ideilor? Un portret de doelen putea oare deveni astfel acea puternică negare a „ordinii“ existente, afirmarea hotărîtă și rebelă a unui ideal ce năzuiește să făurească din haosul acesta o lume mai bună?

Faima lui Rembrandt le este prea cunoscută tuturor, pentru ca ofițerii din garda civică să-și îngăduie vreun murmur. Se pregăteau de aplauze, de urale și cînd colo, cînd tabloul e gata și le este arătat, îl întîmpină doar o tăcere stînjenită. Spectatorii se privesc încurcați, nehotărîți, așteptînd ca vreunul dintre ei să-și exprime cu voce tare consternarea, ca să-l aprobe și să-și alăture glasurile. Fiecare simte vag respectul datorat operei de artă și reținerea pe care o impune prezența pictorului, dar uimirea lor e atît de mare, încît cei mai naivi și cei mai sinceri tac pur și simplu. Alții, cu dezinvoltura unor oameni de lume, formulează din vîrfurile buzelor cîte o laudă politicoasă. Întîlnind privirile acestea nedumerite sau involuntar muștrătoare, Rembrandt își dă numaidecît seama că a trăit prea mult timp singur în preajma tabloului, că s-a îndepărtat de oameni, de-a lungul lunilor acestora, în care și-a cercetat în adîncime visul, că s-a înstrăinat de ideile și sentimentele lor, că estetica sa nu mai este de-acum încolo totuna cu a lor, ba poate nici morala nu le mai e aceeași.

Nu așteaptă felicitări. Nu are nevoie de ele. Dacă el nu e sigur, nu are convingerea intimă, certitudinea că „opera e bună“, cine l-ar putea încredința de aceasta — și dacă, dimpotrivă, e convins că a realizat opera visată, e apăsător, prin propria-i încuviințare — singura de care are nevoie — împotriva oricărui blam. Poate că acum, văzîndu-le față în față pe aceste personaje ale *Rondului de noapte* cu modelele lor, descoperă greșeala pe care a înfăptuit-o, lăsîndu-și sufletul să viseze, pe marginea unei opere de circumstanță.

Va fi simțind vreo remușcare pentru faptul că n-a dat ceea ce se aștepta de la el?

De zece ani încoace, se deprinsese cu Amsterdamul, trăia în bună înțelegere cu concetățenii săi, potrivit preceptelor de etică și estetică urmate cu strictețe de aceștia. Beția succesului nu-i dezvăluia că izbînda lui se întemeia, de fapt, pe o neînțelegere; că contemporanii săi socoteau definitiv un stadiu al gîndirii și al artei sale care nu era, de fapt, decît o etapă trecătoare, un popas, pe care-l faci pentru o clipă, înainte de a merge mai departe. El nu-i contrariase pînă acum pe burghezii aștia timizi, vanitoși și conformiști, pentru că nu se ivise prilejul care să pună în lumină nepotrivirea radicală dintre ei, în toate domeniile, atît în acela al credinței religioase, cît și în acela al opiniilor politice, al convingerilor morale, al ideilor estetice. Înalta societate negustorească îl acceptase aproape ca pe unul de-ai săi, întrucît cîștiga bani buni și făcuse o căsătorie onorabilă. Își arăta recunoștința pentru talentul lui de a-și nuanța independența, după dorințele clienților și ale amatorilor, iar el avusese iluzia că e admirat pentru ceea ce avea mai bun, mai original și mai aparte geniul său. Orbit de faima sa, nu-și dăduse încă seama de toate îngrădirile pe care aceasta i le impunea. Clientela sa se declara mulțumită de portrete, pentru că nimeni nu căuta în ele decît un adevăr în mare măsură de suprafață; cu prietenii, Rembrandt se arăta mai liber în investigarea sufletelor și a chipurilor. Se mai aflau și unii, invidioși ori rămași de căruță, care îi condamnau cutezanțele, dar în ansamblu Amsterdamul îi era îndatorat pentru faptul că putea, grație lui, să se vadăască îndrăzneț și „cu vederi înaintate”, fără prea multă cheltuială. Satisfacția de a fi pictată de artistul cel mai modern, fără ca spiritul lui novator să-i vatăme ideile estetice, îi aducea recunoștința acestei societăți, în care adevărata cunoaștere a artei și pasiunea dezinteresată pentru ea se confundau cu o anume docilitate față de modă și cu dorința de a se conforma gusturilor zilei.

Privilegiații cărora li se îngăduie să contemple *Rondul de noapte* în toată strălucirea pastei proaspete, umede încă, nu erau cîtuși de puțin pregătiți pentru o astfel de dezamăgire. Se așteptau la ceva nou, în materie de compoziție și execuție dar nicidecum la această deconcertantă exhibiție. Vrusese oare artistul să-și bată joc de ei? Își pierduse mințile? Moartea copiilor și a soției va fi tulburat cugetul acesta atît de cumpătat sau, prea încrezător în faima lui, încerca să-și înșele fără rușine mecenatul și patronii, cu scena asta de bîlci, incoerentă și absurdă, ce aducea mai curînd cu o hoardă de țigani băuți, decît cu o defilare de respectabili milițieni olandezi?

O înșelătorie! Cuvîntul alergă din gură în gură. Asta-i: își bate joc în chip grosolan de popor și de aristocrație. S-au mai pictat cîndva asemenea portrete de doelen? Cine și-ar fi îngăduit vreodată gluma asta necuviincioasă la adresa unor cetățeni distinși? Nici Thomas de Keyser, nici Bortholomeus van der Helst, nici Van Schooten, nici Elias Pickenoy, nici măcar Frans Hals, care-și irosește un talent remarcabil, pictînd însă într-o manieră ce nu mulțumește pe nimeni!

O pungășie! Să plătești o sută de florini ca să nu ți se înfățișeze decît un crîmpei de obraz, anevoie de recunoscut în clarobscurul acela? Singur Banning Cocq nu se simte jignit, pentru că se vede în întregime, la mijlocul tabloului, în costumele lui negru, ales, și cu gulerul lui de dantelă fină, într-o atitudine plină de mîndrie cavallerească, și totuși atît de discretă, dat fiind că nu ține morțiș să-și arate gradul de căpitan și se mulțumește să poarte un baston, ca orice burghez. În ce privește, seniorul de Purmerland nu găsește că ar fi înfățișat tocmai rău, deși se simte jenat să-și lege numele de un tablou care o să stîrnească scandal. Opera nu-i displace, îi recunoaște meritele și-și va face chiar o copie după ea, în albumul lui de familie, dar nu o va apăra în public, și dacă va pune să fie pictat din nou, puteți fi siguri că nu Rembrandt o va face: se va reîntoarce

la cumintele Van der Helst, de la care n-ai ce să te temi de vreo surpriză neplăcută.

Căci pînza le e neplăcută tuturor: locotenentului mărunț, Willem van Ruijtenberg, jignit că fusese înfățișat atît de scund, ascultînd cu atîta supunere ordinele mai marelui său, cu toată strălucirea de aur a tunicii și a chipului său, ce face din el o faptură solară; sulitașul, care se socotește eclipsat de mușchetar; grăsanului aceuia plin de sine, ce nu se zărește decît pe jumătate; filfizonului care și-a dat atîta osteneală să se îmbrace cu eleganță și pe care artistul îl surghiunește în ultimul plan. Căci pictorul acesta nu respectă nimic; se poartă ca și cum n-ar cunoaște cîtuși de puțin ierarhiile și drepturile de înțietate. Nepăsător față de rangul social, față de averea moștenită sau dobîndită, el dispune de ființe după toane, tîrît de fantezie, insensibil la deosebiri de clasă, dar atent la lucruri ridicole, pe care le accentuează, cu sau fără voie. Că s-a înfățișat și el pe scena aceasta, unde prezența lui e neavenită, mai treacă-meargă (s-a strecurat ușor în mijlocul milițienilor, și abia se vede, ascuns cum e în spatele unui soi de măscărici galbejit, cu niște mustați în formă de semilună, sub un nas butucănos, o coleretă vălurită și o pălărie monumentală). Cu ce drept a adăugat înșă zece mutre necunoscute grupului de cotizanți? De a lui nu-i poate zice nimeni nimic, pentru că așa se obișnuiește mai de mult, dar de unde vin necunoscuții ăștia, care n-au figurat niciodată în catastifele gărzii civice, care n-au făcut nicicînd de pază pe metereze și nici n-au defilat la parade?

Negrul lui Roelof Bicker crea un precedent supărător. Van der Helst nu l-ar fi adăugat, dacă, dintr-o ciudată extravaganță, căpitanul n-ar fi ținut ca, alături de el, să fie zugrăvit și servitorul acesta tuciu. Dar întreg Amsterdamul îl cunoștea pe valetul cel negru al lui Bicker. Spre deosebire de aceste țigănci, îmbrăcate ca niște dansatoare pe frînghie, sau ca niște ghicitoare: de unde vin personajele astea, pe care nimeni nu le-a întîlnit înainte și care se desprind din umbră și te țintu-

iesc fără rușine cu privirea, de parcă ți-ar cere să-ți despoi sufletul, refuzîndu-ți însă taina lor? Milițienii lui Banning Cocq se simt prost, văzîndu-și chipurile aidoma, în vecinătatea acestor figuranți ciudați, ieșiți din neant și cu toate acestea la fel de reali ca și ei, dacă nu și mai reali — asemeni acelor vizitatori, ciudat de verosimili, pe care-i poți întîlni în casele bîntuite de stafii.

Și toți prăvăliașii ăștia olandezi de treabă, înmărmuriți, nu mai știu nici ei ce-i sîcîie mai mult: faptul că zăresc în rîndurile lor fantomele astea fără nume, ori acela că figurează ei înșiși într-un soi de tragedie burlescă, halucinantă, unde supranaturalul se strecoară în viața de toate zilele, stîrnind nu știu ce neliniști grele, chiar la cei mai pașnici, — în parada asta din pragul serii, în care umbrele se amestecă printre oameni, invadîndu-le tărîmul luminos și-apoi atrăgîndu-i spre ele, în împărăția lor întunecată.

Încotro se îndreaptă lumea asta? Ce țintă neștiută indică mîna căpitanului și halebarda locotenentului? Măscăriciul și țigăncile se abat pe furiș din cale: o să se întoarcă numaidecît sub vastul portic al casei; dar oamenii aceia înarmați, cu fețele lor îngrijorate și triste, soldații ăștia improvizați, care nu-și părăsiseră căminele decît ca să-și facă rondul zilnic pe străzi, în asfințit, în ce tărîm se vor afunda, spre ce prăpastie vor coborî oare scările ce se scufundă în hăul de beznă din stînga?

Îi cuprinde teama, întîlnind dintr-o dată, dincolo de extravaganta formulă ce le zgîndăre sentimentul burghez al conveniențelor, o taină de care eugetul lor se înspăimîntă; presimțind, poate, că trupul și sufletul o să le fie curînd angajate într-o aventură dramatică. Pentru că prezența intrușilor, ce sînt trimișii nu se știe cărei forțe tainice și suspecte, tulbură intimitatea tihnită a acestor înși ce se cunosc între ei. Pentru că mesajul mut pe care îl aduc aceștia și care picură din tăcerea lor gravă și apăsătoare trezește în fiecare gînduri ce nu-ți trec bucuros prin minte, întrucît implică înșăși problema existenței. Dincolo de forfota de

o falsă voioșie a luării armelor, ei întrezăresc, în lumina aceea scînteietoare a amurgului, un fel de avertisment funebru; și dacă bagi bine de seamă, vezi că intensitatea aceea aflată în priviri, violența nestăpînită sau șovaiala ușoară din gesturi evocă melancolia infernului homeric și mimica vană a umbrelor, într-un univers fără spațiu și timp.

Mînia pe care o resimt, văzîndu-se luați în rîs și frustrați de gloria pe care sperau că le-o va aduce acest portret colectiv, se transformă atunci într-un sentiment mai complex, mai subtil, mai tulburător. Sînt aduși în starea de a se îndoii de propria lor realitate, deoarece fantomele pe care pictorul li le alătură nu par mai puțin reale decît ei. De ce trebuie să se teamă mai mult, de faptul că aparțin lumii aparențelor, ori de acela că stau cot la cot — într-un tablou ce imortalizează deopotrivă, pe cei vii și fantasmale — cu formele părelnice ale neființei?

Și toți oamenii ăștia, care s-au luat peste măsură în serios, care-și justifică existența printr-o siguranță sufletească și trupească de neclintit, sînt pentru întîia oară fragilitatea a ceea ce se cheamă personalitate, nesiguranța materiei și a spiritului, amîndouă asemenea cu oglindirea în apă a unor nori. Reali și fantomatici, ei își privesc imaginea în oglinda cu amalgam brun și auriu, în care socoteau că-și vor afla confirmarea bunăstării lor, a respectabilității, a demnității lor de breaslă, a frumosei lor ținute ostășești, și în care nu le răsar înaintea decît niște biete ființe șterse, cu atît mai ireale, cu cît sînt mai adevărate, niște trupuri pe care moartea le roade zi cu zi, niște cugete care se îndoiesc, niște inimi ale căror pasiuni s-ar vrea statornice în timp și care lasă să li se scurgă, precum nisipul, speranțele cele mai frumoase, iubirile cele mai fierbinți.

Nu-i vor ierta niciodată pictorului acestuia faptul că i-a intuit mai bine decît trebuie și că i-a zugrăvit așa cum sînt, despuiați pînă la suflet, în ciuda veșmintelor lor bogate, a platoșelor lucitoare, a tunicilor lor din piele de bivol sau din

catifea: niște bieți oameni plini de iluzii asupra lor înșiși și a restului lumii, niște falsi nobili și falsi eroi, a căror tihnă spirituală depinde de ceea ce e mai șubred — mulțumirea de sine, stăpînirea bunurilor pieritoare, convingerile, ce nu sînt decît îndoieli reduse la tăcere; care-s la fel de siguri că există, pe cît sînt de siguri de virtutea lor, de averea, de vitejia și de onorabilitatea lor. Tabloul care îi silește să readucă în discuție toate acestea le impune și tăcerea lui majestuoasă, tăcerea aceea de dincolo de mormînt, care domină vacarmul amăgitor al tobelor și al arcebuzelor. Credeau că-și cunosc bine chipul, și iată că le este prezentată o imagine a lor pe care nu o mai recunosc, pentru că își creau fără să-și dea seama, atunci cînd se priveau în oglindă, o altă înfățișare, mai plăcută, mai confortabilă, mai liniștitoare; și sufletul, pe care nu-l căutasera, a cărui prezență indiscretă o făceau poate anume uitată, atunci cînd devenea prea stăruitoare, li se întîpărește dintr-odată pe figură, le impune toate frămîntările neluate în seamă ale vieții lor lăuntrice, pe care le ascundeau cu grijă de ochii tuturor, de propriii lor ochi...

Rembrandt își înțelege greșeala. E prea tîrziu ca să o mai repare și, de altfel, dacă vreunul din modelele astea, ce se cred pictate prost, i-ar cere vreo retușare, l-ar refuza, cu aceeași ironie, aspră și brutală, pe care o are în glas și în gest și cînd îi îndepărtează pe cei ce se apropie prea mult de tablou. *Trebuie privit de departe*, zise el, *și nu să-l miroși!* Ofensați, ei se trag îndărăt și de acolo, de la distanța la care îl așază ca să aibă, adaugă el, perspectiva necesară, opera le apare și mai decepționantă, cu neputință de înțeles, șocantă și vătămătoare, de parcă în creuzetul acela cu vîlvătăi aurii, brune, roșii, argintii, roșcate, ar clocoti vreo fiertură vrăjitoarească, ce ar pricinui metamorfoza asta îngrijorătoare. Li fac șicane și pentru detaliile ce le rănesc orgoliul, suficiența, vanitatea, prejudecățile etice și estetice: tratarea inegală, dezinvoltura cu care n-a ținut seamă de persona-

litățile de vază, abaterile comise față de caietul de comenzi, neglijența aceea anarhică a artei de avangardă, împotriva căreia toți oamenii serioși au datoriat să lupte. Dar mai cu seamă i se plîng pentru că i-a dezamăgit, făcîndu-i să se îndoiască de ei înșiși, cufundîndu-i în amurgul acela ceșos, în care bîjbîie, incapabili să-și regăsească locul, nelămuriți asupra ființei lor sociale și a individualității lor greu de înțeles.

Cel ce a devenit obiectul unei asemenea metamorfoze, ce a fost implicat în această re-creare a unui univers schimbător nu poate pune în judecarea operei de artă detașarea necesară pentru a-i putea gusta semnificația adîncă. Amatorii din Amsterdam se vor împărți numaidecît în două tabere: cea care cere o artă mai profundă, mai originală, mai îndrăzneată și gruparea tradiționalistilor, pe care inovațiile prea cutezătoare îi înspăimîntă. Chiar cîtiva dintre cei mai statornici partizani ai săi, cei care n-au curajul să împartă cu el scandalul, îl părăsesc. Mulți din cei ce se distinseseră prin spiritul lor modern, lăudînd *Lecția de anatomie a doctorului Tulp*, refuză să aprobe pînza aceasta revoluționară. Rembrandt n-a respectat convențiile sociale, așa cum nu s-a plecat nici în fața gusturilor artistice ale concetățenilor săi. Modelele sale n-au văzut decît aspectul exterior al acestei metamorfoze, nu i-au înțeles semnificația esențială, minunea prin care ființele, aruncate mai întîi pradă tenebrelor, le sînt răpite, către sfîrșitul zilei, și scăldate în lumina purificatoare a soarelui în amurg. Această prefacere datorată luminii, ce le înalță deasupra scurtei lor existențe omenești, i-a fixat fiecareia clipa însemnată a devenirii, în care forma mobilă, schimbătoare, sondează veșnicia existenței, caută aici legile echilibrului, ale armoniei și ale duratei. Fără să le sustragă fluxului vremii, în care fiecare lucru se reînnoiește și se perpetuează, fără să le țintească într-un anume punct al spațiului, lăsînd în jurul lor destulă nedeterminare, pentru ca omul să se poată cufunda neconținut în vîltoarele obscure ale materiei originare, în care curge dus de marele torent vital al lumii.

VII. DORINȚA DE A-L AFLA PE DUMNEZEU

Faima mondenă a lui Rembrandt a luat sfîrșit. Disputa în jurul *Rondului de noapte* nu face decît să accentueze dezacordul ce se manifestase mai dinainte între artist și societate și se adîncise pe măsură ce-și apăra el mai mult independența, pe măsură ce pretindea să rămîna el însuși și să se elibereze de convențiile sterile, onorate cu numele de conveniențe și tradiții. Încurajat de laudele ce i se aduceau, el încă nu pricepuse că nu i se îngăduie să fie el însuși, decît cu condiția să se asemene celorlalți. Vreme de zece ani a fost pictorul la modă, era nevoie de tot geniul său pentru ca acest succes să nu-i fie fatal. O personalitate mai puțin viguroasă s-ar fi lăsat bucuros modelată, frecîndu-se de prejudecățile comune, dar lui nu i-au putut stîrbi nici talentul, nici filozofia asupra vieții, căci și unul și cealaltă aparțin lumii aceleia interioare, pe care autoritatea celorlalți oameni nu o putea influența.

Cîtăva vreme îngăduise dragostei și succesului să-l sustragă lui însuși. Acum, cînd Saskia nu i se mai află alături și cînd burghezii cu vază îi părăsesc atelierul, el se întoarce cu plăcere la singurătatea sa, recunoscînd cît îi este ea de necesară împăcării cugetului și inimii, maturizării geniului său. Experiența durerii, cu neputința de consolat și de comunicat, îi arată și mai lămurit că a fost întotdeauna singur, în mijlocul protectorilor săi

— care se împăunau cu succesul lui, socotind că o asemenea glorie răsfărgea și asupra lor câteva raze — ori al prietenilor acelora, afectați și formalști, ce considerau arta doar ca funcție socială sau ca divertisment, și nu ca rug destinat supliciului și pe care ființa piere și renaște neconținut. Credeau că și-l apropie, cu laudele lor și cu prețurile grase, pe care i le plăteau pentru portrete, dar singuraticul le scapă și fuge, prevenit de dubla suferință pe care i-o aduce anul acesta, 1642. Lipsindu-l de ființa iubită, care urmărea cu îngrijorare cheltuielile nebunești și „destrăbălările” existenței lui boeme. Surpriza pricinuită de *Rondul de noapte* depășește gradul acela de sfidare, pînă la care chiar scandalul poate ajuta, într-o oarecare măsură, faimei unui artist. Aceste două evenimente nu au făcut decît să grăbească desfășurarea faptelor, începută încă mai dinainte și care trebuia să producă în mod inevitabil ruptura, în ziua în care idealurile artistului s-ar fi ciocnit cu vederile celor din preajma sa.

Rembrandt le închide ușa lingușitorilor și celor incapabili să-l priceapă. Nu-și va mai vizita decît vreo cîțiva prieteni, ce n-au conținut a fi apropiați spiritului și inimii sale. Nefăcînd parte din nici o asociație, nici măcar din Ghilda Sfîntului Luca, de care era firesc să țină, ca pictor, că se rupe de lume nu face cine știe ce vîlvă. Nevoia aceasta de singurătate, ce a pus din nou stăpînire pe el, e atribuită tristeții sale. Oamenii cu care se mai vede sînt pe potriva lui: învățați, artiști, pastori, rabini. Cei pe care problema personalității umane și a legăturilor înului cu dumnezeirea îi frămîntă mai mult decît orice altceva. Renunță la relațiile din care ar fi putut trage foloase și la prietenii de o zi, cărora nu le-ar împărtăși nimic din bucuriile lui ascunse și din profundele-i suferințe. Retras în sine, el regăsește aici, în stare de veghe, marile neliniști pe care zece ani de viață proiectată în afară nici nu le domolisera, nici nu le alungasera, precum și prezența iscoditoare a „demonului” său, ce-l aștepta să revină, după ce

atracțiile amăgitoare nu-i vor mai abate atenția de la singurul lucru real, esențial și necesar.

Marea purificare s-a înfăptuit o dată cu renunțarea la celebritate și la iubire. Lipsindu-se de protecția amatorilor, el devine liber de concesiile ce trebuiau făcute din considerație pentru „viața în societate”. Dacă s-a desfășurat o vreme cu jocul acesta științelor al aparențelor, acum îi observă vidul și sterilitatea. Renunță la el fără strîngere de inimă, pentru a se întoarce la ceea ce nu plictisește și nu dezamăgește niciodată: la miracolul comuniunii cu natura, la luminile vieții interioare.

Chiar și fapțura fizică i s-a purificat. Iubirea lui pentru Saskia însemna, mai mult decît o afecțiune sufletească, o cumplită bucurie a simțurilor, care îi ascundea perspectivele mai largi ale împărăției sufletului. Dacă mai picta încă tablouri religioase — ce deveneau de altfel din ce în ce mai puțin numeroase — și din acestea transpărea un soi de obsesie voluptuoasă, ca și cum plăcerea simțurilor îl făcea să nu ia în seamă ceea ce era în afara vieții trupesti. Cum e *Suzana la baie*, hărțuită de bătrîneii suspinători, ori *Bethsabe surprinsă de David*, alt pretext de a mîngîia nuduri luminoase, peste care tremură sclipiri de ape și frunze. Bucuria păgînă, ce izbucnea cu naivitate, fără să-și împrumute motivele din mitologie, în cele mai tulburătoare povestiri ale Vechiului Testament.

A văzut cum se ofilește și se destramă trupul. Pusă în raclă și coborîtă în hrubele unei biserici luminoase și reci, frumusețea a fost lăsată pradă descompunerii. Uitase, în acest răstimp fericit, cît de fragile sînt toate cele ce le sînt date oamenilor, lăsîndu-li-se iluzia că le stăpînesc, uitase calea urmată de fiecare trup — din suferință în suferință, pînă la moarte. „Ce-nseamnă ceea ce nu-i veșnic?” Cuprins din nou de setea lui nepotolită de veșnicie, Rembrandt se leapădă iar de bucuriile trecătoare, de plăcerile acelea ale simțurilor, a căror scurtă beție nu i-a lăsat decît amarăciune, vidul, absența. Și cum în însingurarea lui omul care suferă se apropie de Dumnezeu, ca și de singura

prezență ce nu te poate nici dezamăgi, nici abandona, Rembrandt se lasă cuprins de încordarea aceea adâncă și deplină a vieții religioase, ce-i dădea atîta tărie și lumină puterii sale creatoare.

Se naște în el o ființă nouă, ce se copleșește pe îndelete de-a lungul anilor în care își trăise singurătate în umbra morii din Leyda, ce crescuse, neștiută de nimeni, în umbra existenței lui de artist cu faimă și de îndrăgostit și iese acum deplin la iveală, maturizată de durere și avertizată de presimțirea eșecului. În clipa în care s-a îndepărtat de viața simțurilor, el revine la viața sufletului, știind că numai de la aceasta trebuie să-și aștepte deplina realizare.

Caută bucuros tovarășia celor ce-l pot îndruma pe calea anevoioasă a dezvoltării spirituale. Non-conformismul ce-i stă în fire îl face să ocolească bisericile, a căror ortodoxie din cale afară de strictă duce adesea la un conformism de suprafață, la o secătuire a inimii, la o înăsprire arbitrară a minții, la intoleranță și despotism ecleziastic. El știe că franchetea cu care și-a expus, în văzul lumii, faptele și părerile i-a fost condamnată. Primejdioasă sinceritate! În cetatea asta austeră, căreia nu-i place cîtuși de puțin ca cineva să-și proclame prea deschis independența, cînd aceasta nu rămîne subordonată ideilor îndeobște admise, el pare să dea impresia unui păgîn și a unui epicureu; și totuși el e mai aproape de Dumnezeu decît pastorii care-l critică și-l iscodesc. În Amsterdamul cel liber nu-i întru nimic mai puțin primejdios să fii bănuț de erezie, decît în Roma papală. Sufletului acestuia, profund creștin — cel mai creștin, fără doar și poate, din cîte au luminat vreodată geniul unui artist — îi vine greu să admită ca între om și Dumnezeu să se interpună niște mijlocitori, ca ei să încuviințeze sau să osîndească, potrivit unor principii arbitrare, maniera de a adora sau de a se împărtăși din Absolut, pe care fiecare și-o alege pe potrivă firii și a avîntului credinței sale. Se simte atît de aproape de dumnezeire, de care i se pătrunde întreaga viață și întraga operă, încît amestecul acesta neavenit al

unei preoțimi chițibușare, intolerante, de un fanatism îngust, atîta susceptibilitate bîntuită de îndoieli a acestui răzvrătit, ce rămîne neconținut în preajma lui Dumnezeu și care nu are nevoie, ca să-și păstreze starea aceasta, de înălțătoare contopire, nici de călăuze, nici de sfătuitori.

El respectă, de ochii lumii, credințele și obiceiurile rituale, din considerație față de bisericile instituite. Nu face nici pe ereticul, nici chiar pe schismaticul. Credința lui e mereu aceea a mamei sale, care-și citea Biblia veche lîngă fereastră, la asfințitul soarelui: simplă, tradițională, conformă cu învățăturile Reformatorului. El nu aduce păreri subversive nici în gîndire, nici în sentimente, nici în tîlmăcirea cărților sfinte. Regretă, cel mult, că stricta supunere la dogme îi paralizează elanurile mistice, dintotdeauna îndoielnice, față de normele calviniste. Cît de apropiate îi sînt, în schimb, micile secte de iluminați, care mișună la Amsterdam și pe care generoasa toleranță a Ateinei nordului le lasă să viețuiască în umbra bisericii oficiale, cu condiția să se manifeste discret și să nu facă vîlvă cu prozelitismul lor. Atras de latura patetică și fantastică a adepților cizmarului vizionar, el a citit cărțile lui Jakob Boehme¹ și a aflat, în *De Signatura Rerum*, o lumină metafizică tulburătoare, plină de străfulgerări și de tenebre, foarte apropiată de aceea pe care o poartă în sine și care se revarsă, fără să-și dea el seama, în opera sa; căci și el e împărțit între lumea tenebrelor și soarele pur al transcendenței; trupul i se zbate în mrejele haosului original, în vreme ce cugetul, străbătînd luminoasele trepte ale visului,

¹ Jakob Boehme sau Behmen (1575—1624) — mistic german, cizmar de meserie, ale cărui scrieri, între care și *De Signatura Rerum* (1622) au circular multă vreme sub formă de copii manuscrise, bucurîndu-se de o însemnată popularitate. În viziunea sa, în esență panteistă, lumea este supusă confruntării violente a unor forțe antitetice, ce tind să realizeze echilibrul necesar. Ideile sale au contribuit, prin înțelegerea semnificației profunde a contradicțiilor, la dezvoltarea dialecticii idealiste, influențînd îndeosebi gîndirea lui Feuerbach și a lui Hegel. (n. tr.)

rătăcește între pământ și cer, asemeni îngerilor pe scara lui Iacob, pe care a zugrăvit-o atât de ades.

Nu curiozitatea îl îndeamnă să frecventeze micile grupuri secrete a căror poartă se întredeschide doar în fața adeptului ce-a depășit treptele inițierii și a recunoscut, sub masca misterelor, chipul luminos și de netăgăduit al divinității, ci mai curînd setea aceea spirituală care-l îmboldește să caute mereu noi mijloace de a face legătura cu Dumnezeu, ca și cum calea creației artistice n-ar însemna, pentru el, drumul cel mai iute și mai sigur de la inform, la infinit. Chinuit de această aspirație, care l-a cuprins și mai puternic acum, cînd a căzut pradă singurătății și suferinței și care-i dă imbold în căutarea lui anxioasă plină de nerăbdătoare neliști, el îi copleșește cu întrebări pe toți cei ce-l pot lămuri. De la discipolii lui Boehme, trece la aceia ai lui Rosenkreuz¹, deținători ai celei mai vechi tradiții ezoterice. Cunoaște în treacăt fascinatele abisuri ale ocultului, splendoarea întunecată a magiei, taina anticelor religii orientale, a căror înțelepciune se transmite, de veacuri, din mînă în mînă. Rătăcește în preajma unor seducătoare erezii, ce scapără fulgere luciferiene, sub ochii unei închipuiri îndrăgostite dintotdeauna de fantastic. Aici de Gnoza, cu bețiile ei vizionare, aci Cabala, cu intuițiile ei sublimе, ferecate în delirul numerelor.

Îl va fi întâlnit cîteodată, pe cheiurile Amsterdamului, în ceața canalurilor, seara, pe tînărul cu ochi arzători și triști, beat de dumnezeire, ce se mistuie, sub masca rațiunii reci, de o pătimașă melancolie, pe acel Baruch Spinoza, de care coreligionarii săi se tem, încă de pe acum, ca de un spi-

¹ În original, Rose-Croix, nume sub care sînt cunoscuți, în Franța, membrii unei secte de „iluminați“, a căror credință se presupune că și-ar avea sursa în unele idei aparținînd unui anume Rosenkreuz, mistic german de la sfîrșitul sec. al XIV-lea și începutul sec. al XV-lea. Adepții acestei secte, răspîndite mai ales în Germania primelor decenii ale sec. XVII, pretindeau că posedă în cel mai înalt grad harul înțelepciunii și al evlaviei creștine, propunîndu-și în consecință să pună bazele unei lumi desăvîrșit alcătuite. (n. tr.)

rit primejdios și pe care-l vor da, într-o bună zi, pe mîinile persecutorilor fanatici. Pășesc, amîndoi, în amurgul acela umed, în care sufletul îndoit caută calea ce duce spre focarul oricărei lumini, al oricărei bucurii, al oricărui adevăr. Intră și el prin sinagogi, seara, la ora cînd cîntările se umplu de o exaltare ce merge pînă la beție, cînd trupurile se leagănă în ritmul melopeii și al strigătului, într-o umbră înstelată de pete palpitante de aur, aidoma unei nopți cu vijelie și furtună.

În atmosfera aceasta, de focuri și de ceturi, spiritul său vizionar se înflăcărează. Povestirile fantastice ale Bibliei îl năpădesc, pline de cumplite și fermecătoare taine. Fiecare pagină a cărții face să se ridice din bezne făpturi stranii, nemaivăzute arhitecturi, în care se întrupează închipuirile visurilor sale. Profeții fac gesturi ciudate, desenînd în spațiu forme tămice. Îngerii stau de-a valma cu oamenii și iau parte la ospetele lor de noapte. În întunecimea în care curînd o să se înalte luna, făpturi de aur și de foc, cu aripile tremurînd încă de suflul nemărginirii, frîng pîinea, sorb vinul (50). Îngerii care, așa cum îi vedea Boehme și Rosenkreuz, n-au păstrat decît conturul cel mai imaterial al formei omenesti și care, cu toate că de-abia ating pămîntul, își fac simțită, cu o evidentă orbitoare, prezența: *îngerii care nu se află acolo*, care se aștern doar ca niște umbre și reflexe peste opacitatea lucrurilor (51). Alți îngeri, a căror formă împrumută pentru o clipă vulturile fumului ce se înaltă de pe rugul de jertfă, și care se întorc în cer, atât de ușori, de imponderabili, de vii pentru sufletul celui ce-i privește în adîncul împărăției launtrice, adăpostite îndărătul ochilor săi închiși, dar atât de vagi, atât de nedeslușiți, înest ar fi de-ajuns să deschizi ochii, pentru ca forma să li se destrame și să redevină boare, nor, abur. Și iar alții, ce intră pe poarta deschisă spre nemărginire a visurilor și ating, în-cetișor, umărul celui adormit (52).

Cufundat în hăul acesta de vise și năluciri, Rembrandt s-a purificat de tot ceea ce arta lui îi mai datora încă barocului italian. Cu toate că

refuzase mereu să meargă în Italia — lucru pe care prietenul lui, Constantin Huyghens, i-l reproșa, socotind că refuzul acesta „îl va împiedica să devină un artist desăvârșit“ — Italia venea spre el; maniera aceea violentă, brutală, paroxistică, pînă la strigăte și gesturi, excesivă, teatrală și declamatorie, proprie tablourilor cu care făcuse el negoț, îi stîrnise interesul și-l emoționase, cu toate că era un antibaroc înăscut. Nu de dragul clasicismului, ce osîndește rătăcirile barocului, ci dimpotrivă, fiindcă socotea că barocul nu mergea destul de departe, că rămînea încă exterior ființelor și lucrurilor, că nu tălmăcea pasiunile cum s-ar cădea, întrucît se mulțumește cu o mimică și o gesticulație de suprafață. Trebuie coborît mai afund în omenesc, spre a descoperi realitatea dramatică, pe care italienii veacului al XVII-lea o transcriau cu emfază. În taințele conștiințelor se pătrunde prin tăcere, prin contemplație... Dar tablourile acelea îl atrăgeau totuși, cu dinamismul lor simplist și brutal, fiindcă descoperirea în ele un prisos de vitalitate și de energie, ce corespundea unui element al propriului său caracter. Atunci, luîndu-se pe urmele lui Caravaggio, a aflat în Biblie tragicul acela sîngeros și crîncen din *Ospățul lui Balthazar* (53), cu inscripția lui misterioasă, însemnată cu litere de foc pe un zid, înmărmurindu-i pe comesenii îngroziți, scenele acelea cu omoruri și fapte de cruzime, înfățișîndu-l pe bătrînul Abraham, gata să-și ucidă propriul fiu, spre a fi pe placul lui Dumnezeu de temut (54) și pe uriașul Samson, zbatîndu-se în forfota pedestrașilor cu armuri barbare, ce-l leagă fedeleș și-i străpung cu sălbăticie ochii (55).

Își descărca în scenele acestea precipitate și violente prisosul de energie ce-l făcea atît de plin de voie bună odinioară. Nu-și învestea în ele nici sufletul, nici neliniștile sufletului. Îi rămîneau exterioare. Nu-i angajau ființa lăuntrică. Își cheltuia în ele virtuozitatea, acel brio de colorit și aplecarea ce o avea pentru compoziția dinamică, construită pe vîrtejurile repezi ale unei spirale, ale căror forme se smulg ca niște mase în fuziune

și apoi se solidifică în pasta groasă, întinsă pe pînză. Aceasta constituia pentru el un divertisment, care-l făcea să uite semnificația mistică și simbolică a scenei reprezentate, mulțumindu-se, ca și italienii, să se joace cu formele și cu culorile, să adune laolaltă beznele și să reverse fără veste asupra lor șuvoaie de lumină. Și cum amatorii se dădeau în vînt după maniera aceasta și-i erau recunoscători că reușea să o practice la fel de bine ca italienii, se lăsase contaminat de gustul public — dînd totodată ascultare nevoii pe care o avem uneori de a renunța la ceea ce are mai bun *eul* nostru și de a ne coborî mai jos de noi înșine — și se distra cu melodramele astea tragicomice, pline altfel de vervă și magistral pictate, dar vîdînd absența sacrului.

Și acum iată că sacrul pune din nou stăpînire pe el, cu o putere mistică. Scriptura nu-i mai furnizează anecdota dramatică, ci aluzii încifrate la realitățile supraomenești. Făpturile misterioase urcă la suprafața conștiinței și el le contemplă chipurile de taină. Spusele profeților înscriu fulgere de foc, ce-și lasă amprenta asupra cugetului și a trupului său, apocalipsul dă frîu liber monștrilor și sloboade în spațiu stoluri de serafimi. Și Rembrandt, obsedat de ideea dumnezeirii, se leapădă de tot ceea ce-i abătea spiritul de la țelul său esențial, de tot ceea ce-l îndepărtează pe om de singura căutare ce-și are nedezmîntit rostul, și se întoarce în sine. Că dă acolo peste incertitudini și mai sfîșietoare, asta nu are nici o importanță. Înaintează, sub valul ca de ceață al îndoielilor, atras cu lăcomie de luminile acelea stranii, ce licăresc în clarobscurul cărților mistice. Descoperă noi abisuri în interpretările vizionarilor ce poartă pretutindeni torța fumegîndă a neliniștii lor. Ceea ce pictează el atunci poartă astfel pecetea viziunilor acestora: e tenebros și totodată orbitor, decepționant și încîntător, sprinten și îndrăzneț asemeni punților avîntate peste prăpastii.

Asta înseamnă, și pentru el, „întunecata noapte a sufletului“, marele pelerinaj al spiritului rătăcitor, în căutarea unui adevăr definitiv, preregrină-

rile unei imaginații mereu nemulțumite, ce reflectă în tablourile sale lumea întrezărită în care îngerii pășesc în noapte ca niște coloane înalte de foc. Se lasă tîrît pe urmele lor fosforescente, ascultînd foșnetul unor veșminte nevăzute, pîndind tremurul vreunei aripi ce se mișcă în umbră, ca o pasăre imensă.

Ce-o fi dorind? Pacea? Certitudinea? Mîngîierea?

Întîlnirea cu pastorul Cornelis Claesz Anso pune în cele din urmă capăt peregrinărilor acestui suflet frămîntat și îl leagă definitiv de o credință care, fără să-l îngrădească sau să-l constrîngă, îl susține și-i înlesnește dezvoltarea.

De vreo doi ani încă, elevul său, Van Hoogstraten¹, îi făcuse cunoștință cu predicatorul acesta mennonit, ce se bucura de mare faimă în rîndul credincioșilor din Amsterdam. Atras de chipul acesta frumos și senin, puternic și bun, îi pictase portretul și, în timpul lungilor convorbiri prilejuate de întîlnirile pictorului cu modelul, cei doi oameni se apropiaseră unul de celălalt, înfrățindu-se sub semnul aceleiași credințe, simple și adînc omenești, întemeiate în întregime pe dragoste și milostenie. Rembrandt cunoștea mai de mult doctrina lui Menno. Cei din anturajul Saskiei înclinau spre forma aceasta de pietism, ba chiar fiul tutorului ei, bătrînul pastor Sylvius, vorbise adesea pe tema aceasta cu pictorul, bîntuit într-una de îndoieli în ce privește religia. La mennoniți află Rembrandt atmosfera spirituală ce-i convine sufletului său frămîntat, îndurerat și rănit. Aici nu se practică rigorismul intransigent al consistoriului, ci o atitudine îngăduitoare, constînd din înțelegere, toleranță și bunătate. Tuturor ființelor ce vin spre el, Anso le împarte tandrețea aceea luminoasă, ce-i întărește pe cei slabi și pe cei cople-

¹ Samuel van Hoogstraten (1627—1678), pictor olandez, autor și al unei cunoscutre *Introduceri în studiul picturii* (Rotterdam, 1678). Serierile sale cuprind unele din cele dintîi mărturii asupra vieții și operei lui Rembrandt. (n. tr.)

șiți de necazuri. Răsfoindu-și cărțile groase care-i alimentează știința și ale căror file tremură și se zbat sub adierea vîntului, aidaoma aceleia a spiritului, pastorul instruieste și consolează. Gestul său atrage, liniștește, glasul îi este blînd și pătrunzător, iar de pe fața-i — cam mare, cam greoaie, dar cu ochii atît de grăitori și de plini de iubire, că te fac să-i uiți materialitatea — radiază o miraculoasă compasiune (56).

Omului ce-l caută pe Dumnezeu în frămîntarea nedomolită a cugetului și a inimii sale, Anso îi reamintește că acest Dumnezeu nu-i nici groaznic, nici răzbunător, nici nepăsător în ce privește soarta ființelor pe care le-a creat. Ascultîndu-l, Rembrandt regăsește în cuvintele lui imaginea lui Crist, imagine aidaoma aceleia pe care o poartă el în suflet și pe care privirea lui lăuntrică o întîlnește mereu; e acel Dumnezeu umil și blînd, ce s-a făcut asemeni oamenilor, care, ca și el, plîpînd, supus bolii și morții, fără vreo altă frumusețe, în afara aceleia ce izvorăște din ochii radiind de dragoste. Un om care a îmbrăcat haina firii celei mai modeste, lipsit de mîndrie și aroganță, asemeni celor mai sărmani dintre oameni; care n-a vrut să împrumute strălucirea nefirească a îngerilor, ca să vină la el, fără vreo rușine ori teamă, sfioșii și dezmoșteniții.

Spre el se îndreaptă acum singuraticul, ca să-i ceară mîngîierea pe care oamenii nu sînt în stare să i-o dea. Omul care, în șase ani, și-a văzut murind mama, soția și pe cei patru copii e singur, în lumea formelor, ca și în aceea a sentimentelor. Își amintește cu nostalgie de viața aceea de familie, ce-l înconjura cu larma ei veselă, de fericirea fără cusur de care se bucura în preajma ființelor iubite și iubitoare. Se întoarce adesea la tema Sfintei Familii; nu se știe dacă o face ca să-și întetească durerea sau, dimpotrivă, ca s-o domolească, prin evocarea bucuriilor acelora simple, dar depline (57). Fecioara s-a oprit din citit ca să miște leaganul de nuiele, niște îngeri-copii coboară, se leagănă între aripile lor nemîșcate, deasupra lui Isus, adormit. Pruncul e

Titus, dar mama ce se apleacă asupra lui, cu o grijă atât de tandră, nu-i Saskia, așa cum era ea, în viață fiind — cu frumusețea învoaltă și senzuală a trupului ei — ci o imagine idealizată a Soției, a Mamei, aceea pe care o purta în el, poate că din vremea celor mai vechi visuri ale lui de copil. Iar când Titus a mai crescut, iat-o din nou pe mamă strângându-l la piept, în pacea din amurg, în clipa aceea de taină, suspendată între zi și noapte, când spunem că „se lasă noaptea“¹ (58).

Pentru omul acesta, văduvit de orice altă afecțiune, copilul devine focarul luminos al vieții, al operei sale. În jurul lui se concentrează, în noaptea aceea tainică și sfântă a *Nașterii*, toate luminile pământului și ale cerului. În staulul în care animalele, sculate din somn, se agită neliniștite, presimțind că se petrece ceva supranatural, au venit păstorii, cu felinarele lor; dar mormanul de paie pe care sălășluiește pruncul, din trupul căruia se revarsă întreaga limpezime a spiritului, e învăluit parcă într-o rețea magică de lumină (59).

Ce rost mai au atunci, în casa asta prea mare, tapiseriile somptuoase, mapele pline cu desene și gravuri vechi, frumosele tablouri, armurile de preț, săbiile împodobite cu smalt negru, pumnalele înăsprite la pipăit, de atâtea emailuri și pietre prețioase. Orice spațiu închis e o temniță, pentru omul care suferă. Fiecare lucru îi amintește de ființele iubite, stoffele care au păstrat parfumul și chiar forma unui trup îndrăgit, jucăriile pe care a poposit mîna unei fete, bijuteriile pe care le primea, cu spontană bucurie, Saskia, fericită la culme că e împodobită de cel ce căuta, în acordul dintre frumusețea și podoabele femeiești, o nouă armonie de lumini și culori.

Și acum casa asta e un deșert plin de fantome, cum singurătatea nu mai înseamnă pentru el o tihnă binefăcătoare, ci un chin coplesitor, în preajma martorilor fericirii lui năruite, în sfîrșit, cum Dumnezeu nu-și manifestă față de el pe de-

plin prezența decât în spațiul liber în care insul, față în față cu cerul, contemplă infinitul în curgera neîncetată a lucrurilor schimbătoare, el își părăsește atelierul, unde prezența tinerilor învățacei îl supără și-l tulbură. Iese din casa mare și tăcută, se ciocnește pe ulițe de telalii evrei, ce-și laudă mărfurile într-o cîntare aproape religioasă. Nimic din ceea ce i se oferă acum nu-l reține. Nici mătășurile siriene, nici porțelanurile chinezești, nici fildeşurile malaeze. Îi dă deoparte, cu o mișcare a mîinii, pe toți cei care-l sîcîie, care amenință să-i siluiască singurătatea, atât de dure-roasă, atât de alinătoare totodată.

Casele devin din ce în ce mai rare. Străzile se transformă în drumuri de țară. Iarba și pămîntul, bun și moale, înlocuiesc lespezile de piatră. A ieșit din oraș. Nici un zid nu-i frînează comuniunea cu vămile cerești. Spațiul e din nou de jur împrejurul lui. Sporovăiala și tocmelile oamenilor nu-și mai fac simțită aici larma supărătoare. Se ivesc alei de copaci ce nu duc nicăieri, ci doar spre spațiul pur. Aceasta nu e totuna cu vidul, ci e o realitate infinit mai populată decât străzile invadate de strigătele negustorilor. Liniștea deplină a lucrurilor se întinde, armonioasă, sugerînd „solitudinea sonoră“ despre care vorbește Sfîntul Ioan al Crucii¹. Cerul perfect se sprijină pe pămînt, într-o unire fără cusur. Mirosul înțepător al mării însoțește stoluri mari de păsări călătore. Canalele cotesc și ies la iveală în nemărginit.

Un om mic și singur, purtat de pămîntul întins, acoperit de scoica răsturnată a cerului, mîngîiat de nori, legănat de mireasma umedă a ierburilor, înaintează fără să știe dacă vede cu ochi trupești peisajul pe care-l străbate, ori îl poartă înlăuntrul lui. Nici o barieră nu-i stăvilește avîn-

¹ În original, „entre chien et loup“. (n. tr.)

¹ *Saint Jean de la Croix*, versiunea franceză a numelui monahal (*San Juan de la Cruz*) adoptat de misticul spaniol Juan de Yepes y Alvarez (1532—1591), ilustru reprezentant al poeziei din Spania secolului al XVI-lea. Cf. Juan Chabas, *Istoria literaturii spaniole*. Traducere, studiu introductiv, note și *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, Ed. „Univers“, 1971, p. 198, ș.a. (n. tr.)

tul cugetului, și trupu-i însuși nu are hotar. El trece printre copaci și copacii trec prin el. Ambianța îl învăluie ca o mantie și sălășluiește în el, umplînd spațiul acela interior, la fel de vast ca infinitul.

Sfințenia naturii umple pînă la refuz trupul hotărnicit, gata să-i spargă scoarța. Acolo e absolutul, poate fi văzut în dosul măștilor acelora de nori și de verdeață, sub care își ascunde via strălucire, în stare să mistuie orice trup. Aici e, în imanența lui orbitoare, Divinul, a cărui formă o caută Rembrandt, în culorile întinse pe paletă și în lumina pe care o face să curgă pe pînză. Întreg e în Absolut, și tot întreg într-un fir de iarbă, într-un bulgăre de țărînă, într-o picătură de apă. De ce să-l cauți aiurea, un Dumnezeu al teologilor, al filozofilor, al vizionarilor și nu-l cauți în tiparul acesta pămîntesc, în care s-a întruchipat ca să se afle pe sine și să se bucure de ființa sa? Nu-i el oare acolo, umplînd totul și plin de tot? Acesta-i și surîsul acelui Buda de bronz, pe care și l-a cumpărat și-l păstrează acasă, în ciuda nemulțumirii pastorilor, pe care idolii păgînilor îi irită la fel de tare ca și statuile sacre ale papistașilor; surîsul acela de calmă certitudine și de împăcată mulțumire, căruia îi dă naștere stăpînirea infinitului; să nu te legi de lucrurile care trec; să știi că tot ce nu-i absolut e doar amăgire, să surîzi jocului instabil al aparențelor, fără să cazi în capcana lui abilă și înșelătoare. Dar să îndrăgești toate lucrurile, pentru că fiecare din ele reflectă chipul universului, așa cum reflectă ochiul acela minuscul de apă, deschis în cîmpie, cerul întreg și goana iute a norilor.

În aerul nemișcat și străveziu, lucrurile se înnoilează cu o măreție calmă și senină. Moara ce-și mișcă alene aripile stîrnește în canalul tot mai lat o învolburare de răsfîrîngeri albe. Niște flori își proiectează tonurile vii pe geamurile unei cocioabe. Gîște gîgîie, lipăind prin baltă. Satele se învăluie în liniștea copacilor, străbătută de ecouri bizare la trecerea vreunui necunoscut, pe ulițele cu prundișuri sonore. Rembrandt pășește sub mi-

reasma teilor și a salcîmilor. Zăbovește o clipă în preajma unei ecluze închise, în fața căreia așteaptă niște bărci, în vreme ce caii de edec își mai trag suflarea și pufăie. Ferme singuratice se ghemuiesc la umbra ulmilor falnici. Și vine apoi clipa în care nu se mai află nici ferme, nici copaci, așezările de țară se sfîrșesc așa cum s-a sfîrșit adineauri orașul, și nu mai e decît întinderea nedefinită, fără forme, nuanțarea subtilă, mergînd pînă-n pînzele albe, a culorilor, dematerializarea substanței, pînă ce nu mai rămîne decît lumina, ușoară, pătrunzătoare și iute ca spiritul.

Pictorul părăsește contemplația pură, stăpînit din nou de dorința de a fixa fețele schimbătoare ale spațiului și timpului, dar nu-și ia cu sine, în plimbările lui, tot bagajul acela împovărat de unelte, pînze și șevalete. O sticlută plină cu cerneală din coji de nucă, cîteva trestii tăiate oblic, coala albă, suplă, netedă, lucie, abia-abia granulată. Comuniunea lui cu peisajul n-ar fi deplină, dacă nu i-ar implica participarea la creația divină. În felul acela, modest, al oamenilor ce nu smulg formele din neant, care nu rînduiesc nicicum haosul inert, în mase vii. Lichidul brun picură din vîrfurile trestiei ascuțite de bambus. Dintr-o trăsătură, conturează un arbore, potrivește un acoperiș peste niște ziduri dărăpănate, pune un hotar pămîntului, stabilește un început apei. Frunzișurile opace iau naștere dintr-o picătură mai grea, ce se întinde. Nori se destramă, pe cerul alb. Reflexe ivite din apa sinuoasă întîmpină lucrurile.

El nu are nevoie de comorile bogate în ape ale paletelor, ca să le restituie fețelor peisajului atît imaginea supusă, văzului, cît și chipul cel mai de taină. Ca să poată crea, îi ajunge cerneala aceasta, fluidă ori îngroșată, vîscoasă ori străvezie. Nici cînd nu-i Rembrandt atît de liber, atît de fericit, atît de stăpîn pe el, ca în desenele acelea repezi, în care emoția își proiectează focul sprîntar, bucuria își imprimă strălucirea ei nemijlocită. Cînd trestia stăruie, revine, repetă liniile, le încrucișează, le amestecă, umbra se îngrămădește în văgăuna amurgului, își adună beznele și dintr-o

dată izbucnește lumina, ivită din albul neprihănit al hîrtiei, susținută, anunțată, afirmată de valorile brunului, ce modelează forma, o adîncește, o împlîntă în toate dimensiunile spațiului și timpului.

Cînd se întoarce spre zgomotele orașului, seara, în amurgul ceșos, mai zăbovește în colțul unui pod ce pășește peste canal (60). Copacii se lasă în voia nopții, apa greoaie tîrăște nori din ce în ce mai negri. Casele vechi își pierd grația, devin mai umile. Trecătorii traversează podul și nu li se aude zgomotul pașilor. Pe toate acestea bambusul despicat le urmărește, le surprinde în clipa în care se destramă, le cuprinde într-o pată, le închide într-un frotiu¹ (61).

Dar pictorul mai aduce și alte imagini din plimbările lui prin împrejurimile Amsterdamului, prin sate și cîmpuri, imagini pe care cerneala brună nu le-a fixat pe hîrtie și care păstrează încă deplina libertate a emoțiilor imprecise. Le întîlnește înlăuntrul lui, cînd se așază în fața șevaletului. Le-a reținut cugetul său, memoria inconștientă; s-au amestecat cu sentimentele sale, cu neliniștile, cu năzuințele, cu durerea sa, ca și cu acea seninătate calmă, pe care-o regăsește de îndată ce e singur, față în față cu natura. Schițele în care a reținut înfățișarea vreunui loc, a vreunei clipe nu-i restituie plenitudinea emoției, ce rămîne legată de amintirea contemplației. Nu mai știe dacă a observat un anume peisaj pe cîmpie, ori acesta i-a răsărit înaintea ochilor minții în contemplație!

Unde o fi văzut castelele acestea fantastice, cocoțate pe niște munți pe care Olanda nu-i cunoaște, arhitecturile acestea de vis, cărora le dă ocol un cer de furtună, sinistru și apăsător (62)? O licărire de lumină alburie dă de o parte norii și se așază, o clipă, pe copacul bătut de vînt (63). Peisajele pe care le pictează atunci cînd nu mai are în fața motivul sînt mai curînd ogîndiri ale sufletului său, decît reprezentări ale cîmpiei Am-

¹ Strat subțire de culoare, ce lasă să se întrevadă asperitățile pînzei sau hîrtiei. (n. tr.)

sterdamului, proiecții ale neliniștii lui, ce reconstruiește natura obiectivă după planurile dramatice ale visurilor și pasiunilor sale. Rămîne foarte aproape de realitate cînd se află în fața satului, a ecluzei, a podului, a aleii de ulmi (64), căci natura îl smulge atunci lui însuși și chinului său, îi dă pacea și bucuria contemplației senine. Dar cînd e din nou singur, în atelierul său, nu-l mai întîmpină natura aceea din afară, prietenoasă și reconfortantă, ci peisajul său lăuntric, unde se frămîntă o visare panică, cutremurată de vijelii, înăbușită sub un cer jos și întunecat. În loc să trăiască în pace, unele cu altele, lucrurile se chinuie, se războiesc, se hărțuiesc într-o necurmată luptă. Cerul, atît de liniștit și de limpede, nu mai are pentru el pace, răvășit cum e de așa-zisul calm ecuatorial bîntuit de cicloane.

Zadarnic caută Rembrandt în peisajele ce le pictează acea stare de liniște ce-l ocolește. Contemplația i-o dădea, dar creația i-o refuză. E lăsat și el pradă furtunilor, precum copacii aceia răsuciți de vînt și cu vîrfurile retezate de trăsnet, ce se apleacă spre sol ca să înfrunte galopul vijeliilor. Pămîntul, supus sălbatei dezlanțuiri a stihilor, nu are ce mîngîiere să-i dea, iar cerul însuși, cerul imens în care Van Goyen își regăsea imaginea clară a bucuriei, cerul acesta se închide, se înfundă, alungînd pînă la orizontul îndepărtat o ultimă rază luminoasă, ce va părăsi numai decît lumea asta de incertitudini și dureri. Peisajele sale sînt niște „pastorale tragice“, ale căror adîncuri se înfioară de patimi năvalnice, la fel de deosebite de compozițiile artificiale plătute de Lastman din nostalgiile și amintirile lui din Italia, ca și de reprezentările veridice ale unui Cuyp, ale unui Ruysdaël, ale unui Hobbema. Sînt la hotarul dintre realitate și vis, hrănite de întrebări pătimașe. Însăși culoarea le refuză identitatea cu lucrurile exacte: în acel camaieu¹ brun, în care materia originară, nediferențiată, se fră-

mîntă mereu, ca și cum substanța, în avîntul ei către formă, ar fi neconținut trasă îndărăt, luată iarăși în stăpînire de haosul primordial, obiectivitatea înfățișărilor dispare, înlocuită de un fel de transpunere vizionară.

N-ar fi absurd să spunem că Rembrandt n-a pictat niciodată altceva decît autoportrete, chiar în compozițiile ce par cel mai puțin subiective, chiar în peisaje. De îndată ce nu se mai află în față cu natura, se regăsește întotdeauna pe sine. Schițele sale sînt fidele realități intrinseci a lucrurilor, pentru că le execută afară, susținut, sprijinit de peisaj, care pătrunde în el și se exprimă nemijlocit în liniile carnalii brune, mai mult sau mai puțin rapide, mai mult sau mai puțin degajate. Dar atunci cînd își prăsește *motivul*, spre a lucra în atelier, viziunea sa asupra lucrurilor, ca și viziunea asupra ființelor, încetează să mai fie obiectivă. Între obiect și pictor se interpun visurile, pasiunile, intuițiile unui suflet neliniștit. În clipa în care, în loc să privească peisajul în afară, îl privește în sine, în ceea ce crede el că e memoria sa fidelă și imparțială — și care în realitate e creuzetul unor transmutații spirituale — își regăsește aici propriul eu, îndurerat și anxios.

Iată de ce peisajele sale pictate reprezintă întotdeauna scene de furtună, o cîmpie măturată de ploaie, copaci scuturați de vînt, de încep să le trosnească rădăcinile; sau, și mai adesea, așteptarea vijeliei, sub povara cumplită a cerului lasat și cu adierea aceea suspectă, ce mișcă perfid crengele, un cer baricadat cu nori opaci, care înlătură lumina și albastrul (65). Sînt rare peisajele ale căror elemente le împrumută din natura reală; și chiar cînd o face, încarcă adevărul obiectiv cu o violență și o disperare de o asemenea intensitate, încît devine de nerecunoscut. De cele mai multe ori, furtunile acestea sînt imagini ale vieții sale lăuntrice, proiecții ale ființei lui ascunse, cum sînt și obeliscurile, ruinele, castelele fără sens, semănate ici-colo, pe șesurile asupra cărora e gata să se abată Apocalipsul (66).

Iată chipurile lumii, zărite de el atunci cînd se întoarce în sine. Contrastul atît de puternic dintre schițele făcute după natură (care, adesea, sînt transpuse aidoma în acvaforte, fără să sufere preschimbari patetice) și peisajele zugrăvite în atelier provine din faptul că cele dintîi au toată prospețimea și spontaneitatea primei trăsături de condei, a contactului nemijlocit, fizic, neîntelectual cu natura, în vreme ce picturile, ce-au fost îndelung lucrate și-n care, pe măsură ce le-a elaborat, a pus mult din el însuși, sfîrșesc prin a-i semăna. Ele devin irealiste sau, mai degrabă, suprarealiste, întrucît sînt încărcate de o altă realitate, aceea a creației de al doilea grad, ce se naște din înțîlnirea materiei obiective cu imaginația vizionară.

Ar putea deci și el spune, ca și Shakespeare, cu care are atîtea trăsături comune, că „sîntem plămădiți din substanța visurilor noastre“. El nu merge pînă acolo, încît să refuze orice realitate, laturii fenomenale a lumii materiale, dar știe că realitatea supremă, singura ferită de contingente și în afara categoriilor de timp și spațiu, este realitatea spirituală, pe care sufletul o percepe și pe care geniul artistului, animat de sufletul său, o pune în mișcare. Dincolo de aparențe, pe care le cunoaște prin simțuri și despre care știe că nu sînt, în înțelesul deplin al cuvîntului, deoarece posedesc doar, pentru o clipită, la o încrucișare imprecisă a timpului și spațiului, el presimte existența unui adevăr veșnic, imuabil, prezent în orice lucru. Nu știe dacă trebuie să-l numească Dumnezeu sau Natură, dar simte cu intensitate că el este realitate vie, una și aceeași cu cea care sălășluia în creațiile divine și pe care creația artistică, în efortul ei pătimaș de identificare și de comuniune cu esența divină, o reînvie în fiecare zi.

Dar Rembrandt simte în cugetul său — și aceasta-i marea taină a neliniștii sale — imperfecțiunea creației. Nu numai a propriei lui creații, de artist — la fel de nesatisfăcătoare ca tot ce e omenesc — ci chiar a creațiunii divine. Alinarea pe care i-o dă contactul cu natura nu-l liniștește pe deplin, pentru că el poartă în sine elementele

haosului. Tot ce atinge se destramă, se descompune. Recunoști în peisajele lui un fel de ezitare angoasată, un dezechilibru al sufletului, care strică ordinea armonioasă a construcției, a inteligenței sale; construcție care ar fi armonioasă, dacă n-ar fi în joc decât inteligența sa, dacă el s-ar încrede în criteriile experienței și rațiunii. Dar instabilitatea profundă a ființei sale i se transmite și lumii din afară — sau el e astfel deoarece simte că lumea e instabilă, în esența ei?

Va fi întâlnit poate, printre ciudatele secte ce mișună la Amsterdam, câțiva discipoli întârziți ai acelei vechi erezii care atribuie crearea universului Fiului, nu Tatălui, și care văd în moartea Fiului o ispășire necesară a crimei de a fi lăsat nedesăvârșită această creație. Fiecare om este chemat să îndrepte aceste neajunsuri, să desăvârșească, în măsura în care îi stă în putință, creația aceasta neizbutită, neîncheiată. Pe lumea aceasta, nu se află însă răgaz pentru cel care simte cum i se clatină sub picioare temeliele universului vizibil, care descoperă, în alcătuirea pământescă, eșecul unei zeități. Reapar atunci, în mod inconștient, în peisajele pe care le zugrăvește, imagini ce păstrează ceva din haosul de dinaintea obârșiiilor lumii. Munții, pădurile, fluviile, norii aceștia aparțin încă indeterminatului, printr-o anume parte a lor, sînt doar pe cale de a se împlini; și creația aceasta, ce se continuă zi cu zi, fără să-și atingă forma definitivă, e întru chiparea însăși a neliniștii sale metafizice, a neputinței lui de a trăi în pace într-o lume nedesprinsă încă de neantul din care a fost scoasă la iveală, gata mereu să se reîntoarcă în el, să se afunde în neființă ca Persefona, răpită de Hades, în brunul mîlului original, dacă artistul nu-i va smulge acestui haos încă neînvins, printr-un efort sublim de iubire — iubire a ființelor, iubire a lucrurilor — vreo certitudine consolatoare, vreo frumusețe desăvârșită, pe care să-și poată întemeia pacea și bucuria.

VII. IUBIREA DE LUCRURI

E o scoică din Oceanul Indian, tărcată ca o panteră, minunată și savuroasă ca un fruct, netezită de legănarea valurilor, un obiect rar și prețios, de o desăvârșire atât de încântătoare încît totul pare să fie alcătuit, la el, spre bucuria ochilor și rostuirea firească. Rembrandt a ales-o pentru frumusețea ei pitorească, ce l-a fermecat: pentru strălucirea lăptoasă a fondului alb, ce are delicatețea unui porțelan chinezesc, pentru forma ei învâlrată potrivit cu sporul algebric al anilor; un animal umil și-a construit astfel o casă răspunzînd celor mai îndrăznețe visuri ale esteticienilor, celor mai riguroase calcule ale geometrilor. Nimic nu-i mai stimulator pentru imaginație, decât cochiliile în care natura modelează tainice capodopere. Urmărești în ele pas cu pas intervenția unui geniu ce dezleagă fără greutate cea mai complicată urzeală a numerelor. Dacă, în ansamblul ei, creația pare imperfectă în ochii celui ce o cercetează cu pretențiile exasperate ale unui suflet nemulțumit, cîtă perfecțiune de nepătruns împodobește în schimb lucrurile pe care voința demiurgului le-a dezmiardat cu migala de care este în stare mîna unui sculptor în jad.

Pictorii de naturi moarte își presară adesea bucuroși pe masă, la sfîrșitul prînzului, printre paharele înalte de cristal, printre scoicile de stridii, printre pateurile despicate, printre cupele lucrate

În argint, cochilii din acestea, ce se aseamănă unor cârnuri tinere, unor flori deschise, unor monștri inofensivi și încântători. Fac să joace pe ele sclipirile vreunei lumînări, lumina vie a ferestrei, care-și așterne limpezimea pe sideful lucios. Le pun ca pe niște pete de culoare, care înviorează asprimea întunecată a vreunei scoarte și-și confruntă alburile fără cusur cu acelea ale vaselor de Delft; ca pe niște mase capricios întortocheate, deși clădite potrivit unor întocmeli dumnezeiești. Și micile palate submarine, răpite liniștii verzi-albastrui a străfundurilor, unde se leagănă algele, unde se întredeschid buzele anemonelor de mare, unde se întind în voie pieptenii spanioli ai corallilor și vâlmășagul calcaros al bureților, capătă atunci, alăturate fiind accesoriilor nesățioasei pofte omenеști, o înfățișare și mai stranie, și mai șocantă.

Rembrandt nu se distrează construind naturi moarte care să stîrnească nesațul ochilor sau al închipuirii. Amatorii care au apreciat arta desăvîrșită cu care e pictat pînă și cel mai mărunț obiect, în fiecare dintre tablourile sale, l-au invitat adesea să se măsoare cu Kalff. El refuză acest lucru, cu toate că genul acesta de compoziție înseamnă esențialmente *pictură*, fiindcă înlătură orice anecdotă; dar problema devenirii umane îl obsedează prea mult, pe de o parte, ca să-și poată risipi talentul reproducînd niște îmbinări heteroclite de obiecte, doar din dorința de a mulțumi pe niște cunoscători sau pe niște gastronomi, iar pe de alta, respectă prea mult lucrul în sine, ca să-l amestece cu sila într-o astfel de înscenare teatrală a unui ospăț închipuit. Jucîndu-se astfel cu obiectul, socotește el, înseamnă să-l dezonorezi, să-l înjosești, reprezentîndu-l numai pentru că introduce un volum armonios sau o notă amuzantă de culoare. Cel ce vrea să înțeleagă lucrurile trebuie să le iubească în tăcere, să se apropie de ele cu un respect de precauție și de discreție, neluînd în seamă ierarhia arbitrară ce face din leu regele animalelor, iar din om, capodopera creației.

Omul îl preocupă mai mult, din pricina dramei pe care o poartă cu sine și care stîrnește mereu

atîtea ecouri, în propriul său suflet tragic, dar nu merge pînă acolo încît să-i recunoască vreun loc cu totul deosebit în ordinea fapturilor. Cu cît sînt mai frumoase animalele, cu privirea lor nobilă și cutezătoare, cu mersul lor mîndru, cu blana somptuoasă și cu penele lor strălucitoare! Cu cît mai desăvîrșite, obiectele care, pentru că nu îmbătrînesc și nu mor, se îndreaptă spre veșnicie într-o formă precisă, neschimbată, neștirbită de timp și de procesele feroce ale descompunerii!

Lui nu-i place ca lucrul să fie supus în mod abuziv capriciului omenesc, ca cel mai de rînd dintre indivizi să se folosească, după cum îl ajută închipuirea lui neșlefuită, de obiectele cele mai frumoase, cele mai demne de dragoste, de respect și de admirație. Natura moartă, ca atare, ce încearcă din ce în ce să se elibereze de compoziție, tinzînd să devină, așa cum o pictează contemporanii săi, o compoziție de-sine-stătătoare, suficientă sieși, nu e decît o manifestare reprobabilă de senzualism olandez, ce caută mai presus de toate să bucure ochii, stîrnind, prin mijlocirea imaginației, celelalte simțuri. El e prea pictor, ca să nu constate mărețele izbînzi care au fost atinse astfel, dar, după părerea lui, să te consacri unor naturi moarte, să faci din ele tablouri în sine înseamnă, deopotrivă, să dai prea multă importanță accesoriilor vieții de fiecare zi și să sacrifici demnitatea mistică a lucrurilor, ce nu-și dobîndesc adevăratul înțeles, în raport cu lumea omului, decît în clipa în care se asociază unei fapte omenеști.

Sentimentul acesta nu-l împiedică nicidecum să zăbovească, năucit de uimire și de admirație, în magazia din spatele prăvăliei unui măcelar, în fața unui bou de curînd jupuit, atîrnat de două picioare de grinzile tavanului, arătîndu-și uluitoarea splendoare a pîntecului deschis. Rembrandt e furat atunci, cum i se întîmplă cîteodată, cînd se abandonează vieții simțurilor, de fenomenul pur, desprins de orice legătură cu gîndirea și sentimentul. Ochiul său de pictor e acela ce privește sclipirea aceea roză, purpurie și aurie, ce întîl-

nește în ea ascunzișurile cărnii, palorile tendoanelor, golurile albastrui, năpădite de umbră, tonurile științietoare de alb, pe care lumina le răspîndește, ca pe o pulbere diamantină, pe reliefurile mușchilor. Își așază șevaletul în fața acestei tulburătoare splendori, scormonește prin grămajoarele colorate ale paletelor, pînă ce reconstituie clocotul acesta policrom al cărnii sîngerînde. Nu se mai află aici aproape nici o formă — și nici o idee: fenomenul pur este culoarea, acea culoare de care pictorul se îmbată și pe care încearcă să o recreeze pe pînă. Și mai încearcă totodată să înfățișeze, în culoare și prin ea, emoția care l-a cuprins în fața acestui nesăbuit belșug de roșuri și de plăcere pur fizică, la care inima și mintea nu iau în nici un fel parte, șocul vizual care zguduie pînă în străfunduri imaginația vizionară, dar care rămîne mai presus de toate senzorial, „bombardarea” — ca să folosim limbajul fizicienilor moderni — unui ochi de pictor, de către dinamismul acesta excesiv, de vrtejurile acestea năvalnice de parcele luminoase și colorate.

Imaginea boului spintecat, decupat, stîrnește în el niște frămîntări atît de vii, încît pictează de două ori carcasa asta de animal. Întîia oară, cu curiozitatea naturalistă a artistului enuziasmat de un crîmpei de realitate, al cărui adevăr obiectiv se străduiește să-l reproducă. *Boul jupuit* al muzeului din Glasgow, al cărui realism este de același ordin, de aceeași calitate și intensitate cu acela al lui Potter¹, are toate caracterile actului nemijlocit. Această minunată operă de observație și de transcriere veridică a fost zugrăvită într-un timp foarte scurt, cu o neasemuită virtuozitate în ce privește execuția. Are toate însușirile unui *scherzo*, interpretat cu strălucire: plăcerea nesilită a expresiei, tehnica magnifică a unui

¹ *Paulus Potter* (1625—1654) — pictor olandez, de un realism ce implică un studiu minuțios și aprofundat al naturii, prezente în majoritatea operelor sale, fie sub forma unor peisaje, fie, mai ales, sub aceea a „picturii animaliere”. (n. tr.)

penel ce nu întîmpină piedici, verva vioaie, animată de o vitalitate ce prisosește (67).

Cel de al doilea bou jupuit (cel de la Luvru) (68) este o și mai strălucită „probă de virtuozitate”, dacă așa ceva e cu putință, numai că aici intră totodată și un nou element, care-i atenuază gratuitatea. Pictat cu mai multă ardoare decît cel dinainte, el atinge un fel de violență tragică, ce se observă mai ales cînd alături, în amintire, aceste două opere, atît de apropiate și de puțin asemănătoare. Virtuozitatea pictorului nu-i mai puțin însemnată; ai zice că penelul smulge pastei acele grăunțuoase luciri incandescente, dar obiectivitatea lui este atît de deplină. În vreme ce *Boul* de la Glasgow devine capodopera unui naturalism inteligent și sensibil, cu o nuanță aproape imperceptibilă de transpunere vizionară, pe care pictorul o înfrînează și care se oprește la suprafața emoției, *Boul* de la Paris este o reverie pătrunzătoare și melancolică pe tema morții. Toate accesoriile pitorești au dispărut, măruntaiele întinse pe jos, castronul în care picură sîngele, din gîtul retezat, femeia care curăță lespedeza pătată. Acum femeia aceea abia se întrevede, prin deschizătura ușii, aruncînd o privire precaută, aproape înspăimîntată, în încăperea unde scînteiază, în singurătatea-i sporită de penumbra abatorului, leșul acela de aur, de purpură și de rubin.

În singurătatea aceea boul e mistuit de un foc magic, supranatural, aproape tragic. Îl simți lăsat pradă forțelor descompunerii, care se grăbesc să destrame coeziunea țesuturilor. Chiar dacă poate părea paradoxal să spui că o viață moartă îți evocă mai ales o cumplită revărsare de viață, aceasta e totuși impresia pe care ne-o dă *Boul* de la Glasgow. Cel de la Luvru, dimpotrivă, izbucnește ca un coral închinat triumfului morții, și întreaga artă a pictorului, toate vrăjitoriile geniului său nu fac decît să accentueze, poate fără voia lui, această extatică viziune asupra masei de carne. În cel dintîi, intuiești că Rembrandt fusese captivat de observarea lucrului și că se străduise să o facă

cu o strictă obiectivitate. În cel de al doilea, imaginația sa depășește observarea la rece, poate fiindcă spectacolul nu mai este pentru el un motiv de uimire, și fiindcă, mergînd dincolo de fenomenul vizibil, el se detașează de obiect, îi descoperă gratuitatea, îl încorporează propriei sale drame, îl face să treacă în el, îl privește înăuntrul lui și-l înfrățește aici cu gândurile și sentimentele ce-l stăpînesc. Nu mai are, în afara acestei imagini a morții și a descompunerii, detașarea ce dădea frîu liber capacității lui de observație și analiză. Ea îi implică sufletul, fiindcă fenomenul trezește în el acea întoarcere spre sine, ce apare atît de des, în opere despre care s-ar crede că trebuie să fie strict obiective. Tragicul intrinsec obiectului se confundă, în fine, cu propriul său tragic, a cărui culoare o ia. S-ar putea spune fără exagerare că *Boul* de la Glasgow, al cărui an nu ne este cunoscut, data fiind pe jumătate ștearsă, îi rămîne la fel de exterior artistului, pe cît îi putea fi portretul tînărului și elegantului Marten Day, pe cînd *Boul* de la Luvru dobîndește valoarea și puterea de convingere a unei mărturii spirituale. Aici artistul s-a proiectat într-o oarecare măsură, pe sine; vom găsi aici, deloc paradoxal, ca și în peisajele pictate în atelier — ce sînt, aproape toate, tot atîtea *acta tragica* — o imagine a artistului, destul de apropiată, la urma urmei, de autoportretul zugrăvit în același an, 1655, acela din colecția Mendelssohn, din Berlin. (69).

Cu toate că printre desenele sale se află mai mult schițe de animale, această colosală natură moartă rămîne destul de aparte în opera lui Rembrandt. El nu a transpus niciodată obiectul din planul imanentului, în acela al transcendentului, precum contemporanul său Vermeer din Delft. Rembrandt nu era în stare să se mulțumească doar cu o transmutație intelectuală; la el, orice transpunere nu putea fi decît dramatică. Incapabil, de asemenea, să se mențină multă vreme în planul strictei obiectivități, el atrăgea obiectul, poate chiar fără voie, în sfera pateticului, îl transporta în el însuși, îl contopea cu el,

în loc să se confunde cu obiectul. El nu iubește lucrurile decît în măsura în care le ține la distanță. De îndată ce se apropie prea tare de ele, sufletul său le înhață și le ia cu sine, în vârtejul devenirii lui agonice, le aruncă pe jarul paletelor sale, unde se mistuie și reînvie, transfigurate, învăluite în nimbul tragicului omenesc.

Culoarea este instrumentul metamorfozei, ca și cum actul de a picta ar smulge lucrul din obiectivitatea sa și l-ar azvîrli în creuzetul subiectivității. Desenul, gravura, nu au această însușire magică: ele respectă și protejează independența și ființa însăși a obiectului, pentru că ele sînt vehiculele experienței nemijlocite. Ele îl mai despart încă pe pictor de obiect, menținîndu-le autonomia, unul față de altul, ca și cum singură culoarea ar avea puterea să lege obiectul, să-l încarce de pasiuni și angoase omenești, în vreme ce materialul de execuție rapidă al creionului, al cernei din coji de nucă, al apei tari chiar, ferește lucrul de această absorbire de către subiect. Căci tehnicile diferite posedă diferite coeficiente emoționale, fiind pentru pictorul acesta, care-și cunoaște atît de bine toate resursele, posibilitățile ca și limitele artei sale.

Desenul nu are la el decît o valoare informativă, de observare sau de transpunere a unei emoții imediate. Trăsătura — sau *tușa*, căci tehnica cernei brune se aseamănă foarte mult la el cu aceea a tușului, proprie pictorilor dinastiei Song — dobîndește atunci eficacitatea emoțională pe care o are și într-o pictură chinezească. Prin desen a tălmăcit Rembrandt în modul cel mai grăitor, dragostea, mila, umilința, uimirea, frica de Dumnezeu, prosternarea în fața supranaturalului. Acest pasionat al teatrului, care-i vizitează pe actori și studiază tehnica artei lor, știe prea bine că o expresie spontană, pe chipul unui artist de geniu, comunică spectatorului o emoție intensă și adîncă, pe care nu i-o va pricinui nicicînd o punere în scenă, oricît de elaborată. Chiar dacă folosește în tabloul său resurse asemănătoare utilizate de operă, aflate pe atunci la începuturile ei — polifonia, înbina-

rea armonioasă a instrumentelor și a vocilor, mica și decorul — el a descoperit și faptul că frazele cele mai mișcătoare, care-ți merg cel mai direct la inimă, răsar de pe tabla cu coarde a unei lăute, de pe claviatura unui clavecin, și că un flaut e de ajuns să te facă să auzi vaietul diavolului, ori cîntarea îngerilor. În opera lui, desenul are valoarea instrumentului izolat, forța unei linii melodice căreia e de prisos să-i alături alte voci. El se înfățișează astfel cu cîntul pur, fără acompaniament, al cărui contur închide și desăvîrșește obiectul, dînd totodată cale liberă izvoarelor esențiale ale sensibilității.

Cuprinderea lumii exterioare se realizează în chipul cel mai deplin în desenele sale. Schița unui copac, a unui animal (70), a unui cerșetor ce șchioapătă ușor de-a lungul drumului, a unei femei ce coase în preajma focului (71), cuprinde dintr-o dată forma lucrului sau a ființei, o situează în spațiu, stabilind în jurul ei masa atmosferică, o inserează în timp, prin lumina care modelează și definește. Sticluta de cerneală brună și bambusul despicaț la capăt nu-l părăsesc, poartă totdeauna cu el, la brîu, dichisurile acestea de desenator, care-i îngăduie să fixeze de îndată ceea ce i se înfățișează în cale. Condeii de bambus are, față de creion, avantajul de a trasa după plac linia, apăsată sau ușoară, subțire sau groasă, de a o face să se miște și de a înscrie o pată. E aproape echivalentul penelului chinezesc; de altfel arta magică a desenatorilor sectei Zen și a peisagiștilor dinastiei Sing e cea mai apropiată de cea a lui Rembrandt. Ca și el, pictorii din Extremul Orient se folosesc de materia cea mai supusă, cea mai ductilă și mai străvezie, ca să rețină din fluxul a ceea ce se mișcă și se prefăce necontenit, o anume stare a devenirii, pe care creația o domină și-i dă viață veșnică.

Rembrandt se folosește de desen în toate notațiile ce privesc exteriorul și reclamă, deopotrivă, rapiditate și precizie: în schițarea tablourilor, care-și determină astfel de îndată dispunerea volumelor și distribuirea luminilor, ca și în concretizarea vreunei imagini vizionare, ce i se im-

pune cu violența supranaturalului, a unui vis ce poate fi și o intuiție a sufletului și care cere, spre a fi tălmăcit, mijlocul cel mai prompt. El nu are nevoie de îngroșări, de reveniri de penel, de îndreptări sau retușări, ca să ajungă la formă. Munca îndelungată, în fața șevaletului, cu straturile de culoare ce se suprapun peste camaieul brun al schiței inițiale, nu-i adaugă mare lucru acelei forme, pe care cerneala din coji de nucă o modelează din câteva tușe, o cuprinde în câteva trăsături. Niciînd nu se vădește atît de mare, ca în aceste schițe, unde extrema economie a mijloacelor creează un maximum de realitate și de expresie. Observația i se fixează aici ca sinteză a atenției, experiența formei îi este adesea reliefată de o singură mișcare a mîinii. Emoția ce i se înalță în suflet și pînă în vîrfurile degetelor însuflețește aceste făpturi, cărora o pată le-a fost uneori de ajuns ca să capete viață. Însăși lumina, ce se agită bucuros de recișele mărunte pe care le punctează în tablou, straturile mai dense de culoare, se ivește aici la marginea unei tușe, în golul unei linii. Spre deosebire de Vermeer, ce-și face luminile unduitoare să se reverse pe o materie netedă ca porțelanul, Rembrandt își brăzdează pasta, aspră și densă, permițînd luminii să i se strecoare dedesubt parcă și să scalde de aici straturile masive de culoare opacă, ce par deodată transparente. Chiar și atunci cînd își luminează pînza cu un singur ton deschis de culoare, așezat în vîrfurile unei ridicături lăsate de o mișcare a penelului, tabloul pare să strălucească de un foc lăuntric, căci pentru el lumina nu marchează încheierea tabloului, ci operația dintîi. Ea există înaintea tabloului însuși, și iată de ce unele dintre schițele sale nu sînt decît luminozitate pură, ca și cum formele nu s-ar afla acolo decît spre a-i servi drept ecran și a-i călăuzi refracțiile și reflexele. În loc să lumineze materia, al cărei complement ar fi atunci, într-un fel, lumina are rolul creator. Ea nu împlinește forma, ci îi dă naștere, o cheamă să ființeze, o umple de viață. Fără ea forma n-ar exista...

Cum se produce minunea? Simplu: prin folosirea bambusului, mai sprinten și totodată mai puternic decât creionul, și a cernelii din coji de nucă, ce adaugă tuturor calităților tușului chinezesc puterea de expresie și însușirea de a reține toate luminile, de a modela în lumină. Un desen de Rembrandt întrece în perfecțiune și frumusețe expresivă tablourile cele mai migăloș lucrate. Prin supremă economie, el atinge plenitudinea desăvârșită.

În acvaforte se obține o plenitudine egală, cu un material aproape tot atât de restrâns și cu o sobrietate asemănătoare în mijloacele de expresie. Renunțarea la culoare sporește valoarea evocatoare a albului și a negrului. Nu mai e cu putință să așterni, unul peste altul, straturi groase de materie colorată, pînă ce-și dobîndește forma deplină vitalitate. Ca și în desen, albul hîrtiei este o substanță activă, pozitivă; e domeniul pe care și-l rezervă lumina, ca să-și joace pe el bogatele-i mănunchiuri de raze. Este spațiul pur în care zac toate posibilitățile ființei, toate virtualitățile ființei, toate virtualitățile forme. În vreme ce un tablou se clădește, cărămidă cu cărămidă, pînă cînd e deplin încheiat, o acvaforte este o creație imediată, care nu îngăduie nici regretul, nici șovăiala. Ar fi greșit să socotim diferitele variante ca pe niște etape, pornind de la schiță și pînă la completa finisare; fiecare stadiu este în sine o creație, un moment încheiat, valabil și autonom, o împlinire. În această evoluție biologică pe care o parcurge gravura, o variantă este la fel de completă și de suficientă, prin ea însăși, cum e de pildă, în viața omului, tinerețea, în raport cu vîrsta maturității. Căci gravura e un lucru viu, care progresează și se dezvoltă după legile tainice ale unei evoluții lăuntrice; ce duce spre o deplină înflorire a forme, în lumină. Trecerea de la o variantă la alta se supune deci unei necesități la fel de inevitabile cum e îmbătrînirea, în viața omului, ori — și mai bine — cum e modelarea perpetuă a ființei, prin ea însăși, pînă ce-și află forma definitivă. Calea urmată de diferitele variante ale unei gravuri nu e lipsită de asemănare cu modul în care cioplirea directă

face să se ivească în blocul brut, o statuie. Pentru gravor, ca și pentru desenator, blocul acesta brut este suprafața albă a hîrtiei, albul fiind în acest caz nu golul, ci preaplinul, materia ce va trebui făcută să sară în țandări, ca să se degaje din ea, în același timp, forma pe care ea o cuprinde, și spațiul pur și luminos, în care vor trebui să se instaleze lucrurile și să-și alcătuiască existența.

Rembrandt a început să graveze încă din anii uceniciei sale, furat de belșugul de resurse oferit de colaborarea albului cu negrul, amuzat de caracterul puțin cam riscant al execuției, ce rezervă surprize, căci oricît de bine ar fi calculat liniile morsura¹, așternerea cernelei, imprimarea, gravura se făurește, de-a lungul acestor operații, mai mult singură, decât e făurită. Olarul e la fel de surprins, cînd focul și-a spus cuvîntul în crearea obiectului. Pentru tînarul Rembrandt, lucrul în aramă s-a dovedit foarte distractiv. Pasionat de tehnică, cum erau toți vechii maeștri și cum sînt toți marii maeștri, el s-a legat de latura materială a acestei arte, i-a studiat minuțios toate elementele. A învățat să cunoască toate substanțele ce contribuie la elaborarea operei: arama, lacul, cerneala, hîrtia. Cerneala și lacul și le fabrică singur, potrivit unor rețete practice care se transmit din atelier în atelier, îmbunătățind necontenit, în această alchimie prealabilă, compoziția lichidelor. Folosirea lacului de tîmplărie sau a aceluia întrebuintat de mesterii de lăute, ce vine din Italia și pe care Jaques Callot² l-a utilizat, înaintea lui, în acvaforte, permite efecte mai variate, mai suple, mai transparente. Într-un colț al atelierului, amestecuri dozate cu grijă fierb la un foc de cărbune; căci sigur de rezultat e doar

¹ Întipărirea imaginii în placa de gravat, cu ajutorul acidului nitric. (n. tr.)

² Ilustru artist plastic francez din secolul al XVII-lea (1592—1635), format, mai ales ca gravor, în timpul sederii lui în Italia. Printre cele mai celebre gravuri ale sale, în care cultivă teme îndrăznețe și aplică procedee adeseori noi, se numără baletul *Războiul dragostei*, seria de *Capricii*, ciclul *Mizeriile războiului* ș.a. (n. tr.)

acela ce s-a încredințat mai întâi de mijloacele prin care poate fi el dobândit.

Hîrtia nu și-o poate fabrica singur, dar învață iute să-i recunoască soiurile; pe cele țesute din fibre rare sau strînse, pe cele care sug cu ușurință cerneala și care trebuie mînuite cu precauție, spre a preîntîmpina surprize neplăcute. Sensibilitatea extraordinară dobîndită de degetele sale îl face să simtă cele mai fine asperități. Cît despre placa de aramă, ce reprezintă cel dintîi suport, aceasta e fabricată după indicațiile sale; el singur își alege blocul de metal din care va fi ea tăiată, supraveghind cu cea mai mare grijă șlefuirea, de care depinde reușita operei. Toată această elaborare a materialelor prealabile, pentru care doar falșii artiști își închipuie că e fără rost sau plictisitor să-ți dai atîta osteneală, satisface latura manuală, senzuală a creației sale, acea *viețuire prin degete*, care, în fond, nu-i mai puțin însemnată pentru un pictor, decît pentru un sculptor, percepția tactilă fiind un element primordial, așezat la temelia tuturor artelor, chiar și a aceleia ce pare să aibă ochiul drept principal mijlocitor.

Rembrandt nu avea nici douăzeci de ani cînd începuse să practice gravura, avînd ca asociat, în confecționarea acelor acvaforte, — care pe lîngă distracția prilejuită, le mai aduceau și cîștiguri frumușele — pe prietenul său din copilărie; Jan Lievens. Fiind ușor de multiplicat și lesne de vîndut, gravurile erau la îndemîna amatorilor cu mai puțini bani; erau oferite pînă și prin bîlciuri, și nu arareori țărani le cumpărau să-și împodobească cu ele cocioabele. Trebuia, astfel, să te supui gustului acestei clientele populare, ce prefera, firește, lucrurile facile și doar plăcute ochilor, operelor de profunzime și de meditație. Cînd a rupt tovarășia cu Jan Lievens, chemat de amatorii englezi, Rembrandt a părăsit producția aceasta cu un caracter prea utilitar; a îndrăgit gravura pentru ea însăși, pentru frumusețea expresiei pe care o realizează ea, dar totodată și ca pe un mijloc de răspîndire a tablou-

rilor sale. Gravorul îi servea, în fapt, faimei pictorului. Și mai tîrziu, cînd avea nevoie de bani a început să-l înghesuie și mai mult, cînd artistul s-a încapățînat să rivalizeze în iscusința comercială cu negustorii din Amsterdam, el a născocit un sistem de speculație pe scară ce trebuie, credea el, să-i aducă numai decît avere. Cum gravurile lui erau foarte căutate de amatori, era de ajuns să le facă mai rare, ca să fie și mai prețioase: cunoscătorii și le-ar disputa, sporindu-le prețul. Să pui în vînzare cît mai puține exemplare cu puțință — păstrîndu-le pe celelalte, spre a le vinde mai tîrziu — în așa fel, încît ele să dispară de îndată de pe piață și să le răscumperi apoi, la cele mai ridicate prețuri, pe cele ce apar la licitație, pe piețele Olandei sau ale străinătății: acesta era mecanismul, foarte simplu, ce trebuia să aibă drept rezultat ridicarea, în chip artificial, a cotei, și așa foarte înalte, pe care ele o atingeau. Se conta de asemenea pe goana după așa ceva a amatorilor italieni, francezi, englezi, lucru care-l făcea pe artist să adopte un anume stil baroc, eclectic, în stare să placă elitelor rafinate ale diferitelor nații.

Speculația îl costă foarte scump pe Rembrandt, pentru că-și răscumpără operele la un preț mai ridicat decît cel cu care le vînduse; nu dădu, la urma urmei, roadele sperate, fie pentru că amatorii mirosiseră capcana, fie pentru că agenții însărcinați să cumpere pe socoteala lui îi împliniseră rău poruncile, dar poate mai ales fiindcă imaginativul acesta aducea în afaceri o fantezie și o nesăbuintă ce nu duc la succes. Îi făcu totuși o faimă considerabilă de acvafortist, și aceia dintre amatori care aveau o părere proastă despre tablourile lui îi admirau fără rezervă gravurile, a căror măiestrie și virtuozitate tehnică o puteau înțelege.

În toate epocile vieții sale, gravura este pentru Rembrandt un soi de mijloc de asceză, purificat de senzualitatea aceea a pasteii și a culorii, pe care i-o inspiră pictura. Cu toate că o domină întotdeauna, cu puterea deplină a cugetului său,

materia aceasta densă, grea și cărnoasă, îl înlănțuie de pământ, îi servește drept mijloc de transpunere a emoțiilor și visurilor sale, dar le lasă înrădăcinate în brunul originar, în nedeslușitul primordial al începuturilor, abate din nou spre substanță avânturile inteligenței ori ale inimii. Esențele ce coboară aici par roabele unei prea viguroase materialități. Prin acvaforte, dimpotrivă, se eliberează ceea ce se află mai gingaș, mai imaterial în el. Aici nu mai există „materie”, în sensul pictural al cuvântului sau, dacă există, e atât de subțire, de străvezie, încât până și negrul cel mai opac și mai dens are încă suplețea norilor. Silindul să se mulțumească cu această sobrietate a albului și a negrului, ea îl lipsește de nenumăratele resurse pe care le oferă paleta bogată, arzând de culoare. În sfârșit, linia, oricât de variată ar fi ea, nu poate rivaliza cu tușa, în privința diversității de expresie. Să gravezi înseamnă să te reîntorci la o simplitate a mijloacelor, ce determină, ca urmare a interacțiunii dintre mână și spirit, și o simplificare a sentimentului. Acvaforte nu-i paralizează imaginația vizionară; dimpotrivă, tocmai în gravuri se apropie el cel mai mult cu putință de supranatural și de divin. Doar senzualitatea îi este stăvilă, închisă în rețeaua precisă a liniilor, supusă unui meșteșug a cărui uscăciune este opusă voluptății grase a pastei colorate. Tentele sale negre au uneori consistența moliciunii de catifea, în care se mai ivește o anume senzualitate, o dragoste pentru materia în sine. Dar aceasta se întâmplă rar; negrul e întotdeauna investit, la Rembrandt, cu o înaltă virtute dramatică, el semnifică prezența tragică a lumii beznelor, conflitele dintre lumină și umbră. I se întâmplă rar acestui gravor auster să iubească negrul pentru plăcerea vizuală și iluzia tactilă, ca lui Van Dyck sau Goya.

E interesant de remarcat că perioadele în care gravorul o ia înaintea pictorului sînt cele în care sentimentul său religios se adîncește în desprinderea de bucuriile lumesti, în singurătate și într-un fel de renunțare la plăcerea senzuală pe care-o dobîndește prin actul însuși al pictării. În timpul

anilor de reculegere și însingurare ce urmează morții Saskiei și disputei asupra *Rondului de noapte*, el se consacră cu și mai multă râvnă gravurii, nu pentru a găsi în ea un mijloc de a-și alina durerea ori dezamăgirea, ci mai curînd pentru a le spori intensitatea și profunzimea, într-o muncă în care latura puritană și ascetică a firii sale — în veșnică luptă cu senzualul — își recapătă înțietatea. Întoarcerea sa spre simplu și profund se împlinește prin această estompăre a ființei voluptuoase, prin această respingere a tot ce ține de viața superficială și de plăcerea simțurilor.

Nu spun că Rembrandt nu încercă o anumită plăcere senzuală mînuind cerneala și lacul, dar sufletul său nu le rămîne prizonier, cum ni se pare că se întâmplă cîteodată în tablouri. Oricum, e un fel de senzualitate mai mult intelectuală, s-ar putea zice, decît carnală, ori mai curînd o simplă voluptate estetică, în care omenescului îi revine prea puțin. În sfârșit, tehnica aceasta este de așa natură, că artistul pune aici mai puțin din sufletul său, excepție făcînd gravurile religioase, care sînt dimpotrivă, expresia cea mai tulburătoare a iluminării lui sacre. *Meșteșugul* acesta îi rămîne destul de exterior. Ai impresia că dacă pictura e transpunerea nemijlocită și spontană a simțirii sale, într-un fel de împlinire plastică, ce e de domeniul miracolului, fiindcă pătrunde în adîncul personalității celei mai tainice a ființei, arta lui de gravor, din contra, datorează foarte mult studierii unor gravuri, din care posedă de altfel o colecție însemnată. Pe cînd în pictură originalitatea lui e de netăgăduit, de parcă n-ar fi avut nicicînd și el un maestru și n-ar fi putut învăța într-altfel, decît printr-o revelație divină, această tehnică, ce e ca o emanație a geniului său, în gravurile lui s-ar putea releva, dacă nu influența, cel puțin înrudirea, unele afinități de stiluri, unele împrumuturi de mijloace. Ca să picteze, după ce audiasă lecțiile neîndestulătoare ale lui Swanenburch și ale lui Lastman, nu mai ascultă decît de intuiția geniului său, care-l călăuzește înspre cea mai desăvîrșită afirmare a personalității sale. Linia lui Lucas din

Leyda, *encrajul*¹ lui Breughel, sfumato-ul² lui Van Dyck și frotiul lui Rubens i-au servit în schimb precepte utile, pe care le aplică în propriile lui opere. Până și de la italieni, ale căror planșe le avea, în cele mai bune variante, a învățat câte ceva. Cât despre Callot, pe care-l știa pe drept cuvânt deasupra tuturor gravurilor — el nu s-a dezis vreodată de admirația pe care i-o datora și de ceea ce împrumutase de la el.

În loc să însemne pentru el o emanație nemijlocită a neliniștilor și un fel de concretizare a gândului și a sentimentului, gravura rămâne destul de independentă de metafizica sa, poate fiindcă partea materială, practică, a acestei tehnici, îi pune numeroase probleme, care-l silesc să iasă din el însuși, să se obiectiveze mai mult. Ar fi paradoxal să se spună că arta gravurii îi rămâne întotdeauna oarecum străină, pentru că ea reprezintă unul din aspectele esențiale ale geniului său, care e inegalabil în această privință și care depășește tot ce s-a făcut înainte și după el. Dar arta aceasta ține mai puțin de firea lui înăscută, decât aceea de a picta, ce-i aparține precum păsării cântul, și care e exteriorizarea magică și atotputernică a vieții sale launtrice, suflul vital al ființei lui creatoare. A grava înseamnă pentru el deci, într-un fel, a ieși din sine, a-și îndrepta atenția asupra elementelor materiale ale execuției, a adapta sau a descoperi unele dibăcii de meșteșug și a spori rafinamentul tuturor iscusințelor mîinii și ale ochiului. Oste-neala pe care și-o dă ca să traseze o rețea de linii minuscule, atât de apropiate încît ochiul le desparte cu greu, nu-i ocupă decât mintea și degetele. Suflul nu-i este angajat nici atunci cînd studiază îndelung adîncimea mîsurilor, relieful și zîmții liniilor prost imprimate. Lucrul cu acul, cu tamponul, cu teascu, îl absoarbe materialicește, în vreme ce penelul părea condus nemijlo-

cit de elanul aproape inconstient al sentimentului voluptuos sau dramatic.

Cînd execută un *portret* gravat, înfățișarea exterioară a personajului, jocul luminilor și al umbrilor pe relieful figurilor capătă mai multă însemnătate decât rîna vieții launtrice; analiza psihologică atinge aici o acuitate, o intensitate prodigioasă, fără să depășească totuși o anumită limită; ea nu se avîntă pînă în ascunzișurile ființei, cum face penelul. Și cînd se ia pe sine drept model, problema formei îl preocupă într-atît, încît tulburările sufletului nu răzbat pînă la suprafața chipului. Rămîne obiectiv, chiar față de sine, cînd e așezat în fața mesei sale de gravor, în timp ce vraja paletelor și a pînzei albe stîrnește întotdeauna, în profunzimile inconstientului,angoasele atîpate și pe demonii ce-l pîndesc (72).

Cînd se îndepărtează de șevalet, ca să revină la placa de aramă, Rembrandt îndeplinește așadar o purificare, în toate înțelesurile cuvîntului. Cochilia aceasta din Oceanul Indian, pe care o gravează cu atîta aplicație și pasiune, și care dobindește astfel un fel de frumusețe supranaturală, prin faptul că artistul se lasă în voia obiectului, în loc să-l cuprindă pe acesta în drama lui launtrică, dezvăluie cîtă iubire le poate el dărui lucrurilor, de îndată ce se eliberează de sine. Regăsește atunci, în natură, forțele panice, vehemente sau tandre, ce sălășluiesc în peisaj. Iar peisajul acesta e real, chiar și atunci cînd pare să depășească, într-un fel de elan liric supranatural, planul purei obiectivității. Înșiși *Cei trei copaci* (73), gravură ce ar părea, după cum o văd unii, cea mai obiectivă dintre toate, nu-și datorează intensă viață interioară pe care o degajă decât scînteierile luminii, izbînzii ei asupra tenebrelor. Dacă planșa conține vreun element tragic, acesta nu exprimă tragedia intrinsecă a artistului, ci propriul ei tragic. E aici întreaga viață a pămîntului, purtîndu-i sufletul, respirația și spiritul, rîlmăcite cu o fidelitate grandioasă și cu un sentiment de intensă comuniune. Și comuniunea aceasta este cu atît mai frumoasă, cu cît omul se

¹ Înnegrirea cu cerneală a plăcii gravate, în vederea imprimării imaginii (n. tr.).

² Procedu constînd în estomparea conturilor, prin intermediul clarobscurului. (n. tr.)

îndreaptă spre lucruri, în loc să le atragă pe ele spre el, el li se dăruie, uitându-se pe sine, în actul de identificare cu obiectul.

Tablourile sale nu relevă nici un moment de pace, comparabil cu cele pe care le zugrăvesc gravurile, seninătatea aceea a căsuțelor ce se oglindesc în vreun canal, a morilor nemișcate, a pîlcurilor de copaci în care freamătă adieri de vînt (74). N-a pictat nicicînd natura armonioasă, în acord cu liniștea elementelor, ca și cum pasta și culoarea ar conține vreo însușire cu efect dramatic, pe care gravura nu o posedă. Gravorul cunoaște astfel o fericire tihnită ce-i este refuzată pictorului, fericirea pe care nu o poți dobîndi decît după ce ți-ai înfrînt ori ți-ai lăsat de-o parte durerea sau bucuria egoistă; după ce ai uitat de stricta discriminare dintre eu și non-eu; cînd ai descoperit că orice individualizare menține categoriile speranței și ale iluziei și că omul nu-i nicicînd mai pe deplin el însuși, decît atunci cînd se recunoaște în toate înfățișările naturii și cînd, de față cu lucrurile, își poate spune: „sînt și aceasta“.

IX. ȚĂRANCA DIN RANSDORP

Din cei patru copii pe care-i avusese Saskia, singur Titus supraviețuise, și cum la moartea mamei sale nu avea decît vreo cîteva luni, Rembrandt îl încredințase unei doici, pentru ca micuțul orfan să se poată bucura de îngrijirile materne de care era lipsit. Femeia aceea se arăta plină de afecțiune și de devotament. Își ocupa cu modestie locul de subalternă care-i revenea, respectînd liniștea și nevoia de singurătate a artistului, mulțumindu-se să-i țină bine casa și să vegheze la sănătatea copilului a cărui frumusețe gingașă și bălaie avea ceva fragil și aproape imaterial.

Rembrandt putea astfel să se consacre în întregime operei sale, gîndirii sale, rătăcind în căutarea lui Dumnezeu, făurind formele spre care-l îndrepta imaginația. Fără să aibă grija copilașului ce rămînea acasă, putea hoinări zile întregi la țară, îmbrăcat cu un soi de halat castaniu închis, care-i servea drept haină de lucru, încins la mijloc cu un brîu și purtînd pe creștet o beretă mare. Cei care-l întâlneau se mirau că omul acesta, atît de preocupat odinioară să se îmbrace cît mai neobișnuit și mai pompos, acceptă acum levita aceasta lungă, austeră și întunecată. Nu mai purta bastoane de preț, lanțuri de aur și nici bijuterii. La brîu îi atîrnau sticlucă cu cerneală din coji de nucă și mănunchiul de trestii ascuțite, de care nu se mai despărțea. Însăși această îmbrăcămintă curioasă

îl deosebea de marii burghezi și de negustorii bogați, cu care avusese copilărească dorință să se ia la întrecere. Cei care nu-l cunoșteau, l-ar fi luat drept un meșteșugar; așa se îmbrăcau și tatăl și frații săi, când plecau să lucreze la moară.

Societatea, căreia nu-i place cîtuși de puțin ca cineva să se singularizeze, îi reproșa azi această simplitate, după cum îi reproșase cîndva luxul și risipa. Ea simțea că în adîncul acestui om exista o neconținută nevoie de independență, care nu va consimți nicicînd ca trupul său, cugetul lui să îmbrace uniforma conveniențelor ce nu-i stau în fire. Contrastul neașteptat dintre costumul lui și veșmintele elegante cu care se fălea mai ieri, dintre mizantropia aceasta severă și gustul ce-l arăta pentru plăcerile și distracțiile mondene, îi neliniștea pe cenzori. I s-ar fi iertat bucuros unui pictor celebru unele abateri de domeniul fanteziei vestimentare, dacă el n-ar fi rupt aproape cu totul relațiile cu concetățenii lui. Numărul dușmanilor săi creștea, pe măsură ce el nu se îngrijea să-și dobîndească prieteni. În sfîrșit, oamenii cu vază ai Amsterdamului, care se instituiseră drept protectori ai săi, socoteau că se purta ca un ingrăt, tăgăduindu-le partea ce le revenea din ceea ce-i făcuse faima. Ca să le fie pe plac, ar fi trebuit să le urmeze supus păreile și sfaturile, să se pună de acord cu obiceiurile societății bune, să se calauzească în toate după „canonul” purtărilor alese și al virtuților rigide.

Or el, dimpotrivă, era văzut înhăitîndu-se cu niște ovrei și niște comedianți. Mai treacă-meargă că se ducea la teatru și la sinagogă, dacă asta-l distra, dar înțîlneau adesea, în atelierul său, bătrîni jechoși, ce puteau fi cerșetori sau talmudiști iluștri, iar gentilomilor, cărora le mai făcea plăcere să-și comande la el portretele, le era scîrbă să se atingă de zdrențele lor murdare. Cei ce se credeau în măsură să-i dirijeze viața și opera nu întîrziiau să se plîngă de toate acestea; el le respingea muștrările cu cîte un cuvînt glumeț, gata să-și înfrunte a mînie sprînceana dacă vreun imprudent se încapățîna să-l dojenească. Cei mai „lu-

minați” dintre tinerii notabili ai Amsterdamului, cei care-și dădeau aere de cunoscători în ale picturii și în alcătuirea versurilor, îl mai susțineau încă, fie pentru că îi admirau sincer geniul, fie că nu îndrăzneau să se schimbe așa, dintr-o dată, părăsindu-l pe artistul pe care-l sprijineau în ajun. Nu era cîmpromițător încă. Putea fi oare osîndit un om copleșit de mîhnire, care căuta singurătatea și se refugia în ea ca să-și uite durerea? și nu era firesc ca văduvia să fi născut în el gustul acesta pentru însingurare? Artistul avea nevoie de ea ca să creeze, omul, ca să se desprindă de viața ușuratică pe care-o ducea cu soția lui și ca să-și continue, singur, aspra-i cale...

De ar fi fost singur! Din păcate, dușmanii pe care și-i făcuse, cu talentul și faima sa, șopteau că pictorul nu era într-atît de nemîngîiat pe cît se credea. Dacă fugea acum de societatea aleasă, o făcea mai puțin ca să plîngă fără martori pierderea ființei iubite, cît ca să se lase, departe de privirile indiscrete, în voia dragostei cu o slujnică, ce-i înlocuise nobila pasiune pentru Saskia. Purtarea aceasta nu putea să-i surprindă pe cei ce dăduseră de mult în vileag, la autorul picturilor licențioase care se ascundeau sub mantia alegoriei mitologice, o aplecare secretă către desfrîu. Andromede sale legate de stîncă (75), Diane surprinse de Acteon (76), Danae-le ce primeau îmbrățișarea unei voluptoase ploii de aur¹ (77), făcuseră vîlvă în orașul acesta auster. Umaniștilor li se ierta pentru zeii mitologiei antice, întrucît ei îi înfășurau cu pudoare în vălurile unei erudiții pedante și ale unei aride versificații latinești; dar ca fapăturile astea nerușinate să nu se sfîască a-și arăta, în plină zi, goliciunea lor sfidătoare — îndrăzneala asta era înfierată de calvinisții intransigenți ca o faptă ce primejduia grav morala cetății.

Dacă ar fi adoptat maniera italienilor, care idealizează nudul, și deghizează oarecum portul

¹ Aluzia la legenda potrivit căreia Danae l-ar fi conceput pe Perseu cu Zeus, metamorfozat în ploaie de aur, spre a se putea strecura în odaia ei de bronz. (n. tr.).

omenesc, în dosul unui soi de mască ireală, răul ar fi fost mai puțin mare. Dar el, dimpotrivă, aducea în studiul goliciunii femeiești acea observație necruțătoare, acea asprime sinceră, ce sporește gravitatea scoaterii ei la vedere, căci spiritul întors spre lucrurile pămîntești nu se înalță deasupra obiectivității cotidiene. În vreme ce frumosul ideal are menirea de a-l călăuzi înspre ideile sublimе, al căror semn și a căror manifestare este trupul, fidelitatea aceasta față de naturalismul cel mai crud îi despoaie pe zeii păgîni de tot ce este nobil și înălțător în ei: nu mai rămîne decît o anecdotă destul de grosolană, un pretext de a dezbrăca o femeie, arborînd la întîmplare un nume legendar, și în ale cărei trăsături toți privitorii vor recunoaște trăsăturile slujnicei sau ale tîrfei pe care și-a luat-o pictorul ca model. Cu excepția cîtorva amatori cu vederi mai largi sau cu moravuri mai libere, întreg Amsterdamul blama într-un singur glas, compozițiile astea profane: habotnicii, pentru că vedeau în ele o primejdie a puritanismului lor imperativ, umaniștii, pentru că socoteau faptul de a le exprima în limbajul realismului ca pe o înjosire și o degradare a plăsmuirilor antice. Unii găseau că nu era cuviincios ca slujnica să se dezbrace, ca să pozeze în chip de Diana, pentru că nudul este indecent, spuneau ei, de îndată ce iese din alcovul conjugal; ceilalți, pentru că devoțiunea lor literară față de zeițele grecești se revolta că el îi dăduse unei zeițe, trupul îndesat și fără strălucire al unei muieri în loc să înfățișeze imaginea luminoasă pe care spiritul său s-ar fi cuvenit să i-o pună înaintea ochilor.

În ziua în care fu recunoscut, într-un tablou, chipul dădacei lui Titus, bîrfele se întetiră. Lumea pricepea acum de ce sollicitudinea paternă introdusese în această casă de văduv o slujnică din cale afară de drăguță. Nu o alesese pe Geertghe Dirx, se zicea, atît din devotament pentru micuțul orfan, cît pentru plăcerile vinovate pe care le găseau tatăl în tovărășia unei fete frumoase. Dragostea lui de singurătate? Prefăcătorie... Nu-i mai vizita pe oamenii respectabili, fiindcă

nu se complăcea decît în tovărășia slujnicelor și a tîrfelor.

Familia Saskiei, care nu consimțise decît cu rețineri la căsătoria unei fete din cea mai aleasă societate cu un boem de origine mediocră, se folosi de scandal și-l exploata potrivit vechilor ei ranchiune. Ea nu așteptase moartea Saskiei, ca să-i învinovătească soțul că toacă moștenirea fetei, cu cheltuielile lui nesăbuite; și cu toate că Rembrandt îi urmărise în acea vreme, pe calomniatori, și dovedise că, departe de a fi irosit zestrea pe care i-o adusese soția, cheltuisese pentru ea toți banii pe care-i cîștiga cu talentul său și din afaceri, defăimătorii nu fuseseră reduși la tăcere; se mulțumeau să-și urmeze din umbră campania de ponegrire, așteptînd doar clipa cînd artistul se va expune cu nesocotință loviturilor lor. Și-ar putea atunci satisface invidia și ura, asumîndu-și frumosul rol de apărători ai moralei ultragiante.

Scandalul, cu toate acestea, nu devenise încă public. Lumea putea să nu știe că între pictor și doica fiului său exista o legătură vinovată. Poate că Rembrandt a pus-o pe Geertghe Dirx să-i pozeze nu pentru că o găsea frumoasă, ci fiindcă îi era comod să aibă oricînd un model la îndemînă. Să-l fi atras întrucîtva contemplarea acestui trup gol? Ce-i mai firesc, pentru un om cu o senzualitate puternică? Nici caracterul, nici temperamentul lui n-ar fi admis că văduvia implică și castitate. Și-apoi avea nevoie de tandrețe, tot pe atît, de nu mai mult poate, ca de voluptate; inima aceasta neliniștită cerea mereu ca o prezență feminină să-i aline neliniștile.

Șireata Geertghe își dădu repede seama de această creștere a dorinței. Fără îndoială că o stimula, iar sedințele de pozat nu fură decît un mijloc în plus ca să-și atingă țelul: să se instaleze în chip de slujnică-stăpînă, în casa în care va ști să se facă iute de neînlocuit, și ca model, și ca ibovnică. Rembrandt nu-și dădea seama de capcană, sau se sinchisi prea puțin că o să cadă în ea. Chestiunile sexuale nu contau prea mult pentru acest om, pe care îl frămîntau cele mai înalte probleme ale

artei și ale metafizicii. Nu iubea pe Geertghe cu aceeași dragoste cu care o iubise pe Saskia, dar găsea foarte firesc să-și astîmpere cu ea instinctele trupesti. Nu cerea altceva, decît să-i fie potolită carnea și să nu-i tulbure libera lucrare a spiritului. De aceea, cînd află de zvonurile care circulau în oraș despre legătura lui cu doica, se gîndi că cel mai simplu lucru era să-i pună capăt îndepăr-tînd-o pe Geertghe, și o concedie.

Intriganta făcu gură, nu se lăsa bătută. Merse pe la judecători. Departă de a se dezice de zvonurile care o scoteau ibovnica lui Rembrandt, ea le confirmă, pretinzînd că se supusese rugămintilor lui Rembrandt doar pentru că el îi promisese s-o ia în căsătorie. În sprijinul spuselor sale, arătă o seamă de bijuterii, ce fură recunoscute ca aparținînd Saskiei. Rembrandt i le dăruise, pretindea ea, ca dovadă a dragostei sale și drept garanție a unirii lor, pe care doar neglijența îl împiedicase să o legalizeze. Dar oare se dăruie bijuterii de preț, care pe deasupra mai sînt și relicve de ale soției moarte, unei simple ibovnice întîmplătoare, ori unui model, cu care te culci la repezeală, după o ședință de pozat?

Prilejul atît de așteptat se prezentă, în sfîrșit. Toți dușmanii lui Rembrandt, pictori fără har, confrăți invidioși, puritani înăcriți, cei pe care-i supăra independența sa neprefăcută și cei pe care geniul lui îi umbrea, primiră cu bucurie acest pretext, ca să-și zdrobească rivalul nesuferit. O încurajară pe Geertghe direct să se plîngă tribunalului, care-l va condamna pe artist, fie să se însoare cu doica, fie să-i plătească o pensie. Oricum, scandalul va distruge reputația pictorului, în orașul acesta, unde reputațiile depindeau de o supunere strictă la preceptele morale.

Împinsă de ei, femeia se văzu tîrîtă într-un proces pe care probabil nu-l dorise. Poate că-l iubea sincer pe Rembrandt. Faptul că făcuse un testament în favoarea lui Titus, lăsîndu-i moștenire fiului Saskiei toate bunurile ei, dovedește că îi era atașată. S-ar fi mulțumit poate, să rămînă, din umbră, stăpîină de fapt, dacă nu de drept,

în casa în care trăia de șapte ani, dacă concedierea n-ar fi dezlănțuit în ea o furie geloasă, ce avea să o ducă curînd la nebunie. Devenită instrumentul inconștient al cabalei, ea trebuia să apere interesele dușmanilor lui Rembrandt, în dauna propriilor ei interese. Își dădu prea tîrziu seama că fusese trasă pe sfoară de sfetnicii ei răi. Rembrandt compăru în fața judecătorilor și tăgădui că ar fi existat vreodată vreo făgăduință de căsătorie. Cînd o concediasă pe doica, spuse el, îi oferise o pensie anuală de două sute de florini. Era oare aceasta o recunoaștere implicită a legăturii lui cu ea, ori, nepăsător cum era în privința banilor, vrusese doar s-o despăgubească pentru concediere, răsplătind-o totodată pentru grija pe care o avusese pentru pruncul lui?

Mulți socotiră actul acesta generos drept o măr-turisire, dar întrucît nu exista nici o dovadă a vreunei făgăduieli explicite, tribunalul respinse pretențiile ei la căsătorie. El omologă totuși oferta de pensie pe care o făcuse pictorul. Nu era ceea ce sărmana fată sperase. Ea refuză banii, îl urmări pe Rembrandt cu stăruințele ei stupide, cu duioșiile și cu amenințările, pînă în ziua în care, fără veste, i se tulbură mintea. Trebui să fie închisă în azilul din Gouda, pînă unde bărbatul pe care-l iubea o însoți și plăti din plin, ca ea să aibă parte în acest lăcaș groaznic de toate alină-riile cu putință.

Cu toate că judecata îl scosese nevinovat pe inculpat, scandalul își atinsese țelul. Pentru a doua oară Rembrandt apărea în fața tribunalelor. Latura vulgară și ridicolă a afacerii îi aducea un prejudiciu mai grav, poate, decît dacă ar fi comis într-adevăr vreun delict. Dușmanii săi nu pregetară să exploateze incidentul, și chiar de i s-ar fi iertat faptul că și-a făcut-o model și ibovnică pe doica fiului său, dacă toate astea s-ar fi petrecut în liniștea casei lui, zarva sfîrșită în jurul plîngerii Geertghei, distracția de a-l vedea pe pictorul cu faimă luptîndu-se cu o nebună îndrăgostită sau interesată, toate ticăloșiile acestea,

grotești și dureroase, date în vileag în plină stradă, scoteau din Rembrandt un personaj ridicol sau odios. Moralistii și oamenii de lume puteau să-și bată joc și să-l condamne după plac; imprudenții care-l vor mai susține îi vor împărtăși impopularitatea și nu vor face decât să se compromită cu el.

Mai avea, cu toate acestea, prieteni credincioși chiar și printre aceia pe care teama de scandal îi putea înfricoșa: inimi mărinimoase, spirite independente, adevărați amatori de artă, în sfârșit, oameni ce rămâneau legați de idealul de libertate care dăduse naștere Provinciilor Unite, ideal înscris în deviza și în rîndul dintîi din Constituția lor: libertatea oricărui om de a acționa potrivit conștiinței sale. Nu înlăturaseră oare vechea disciplină ecleziastică, decât ca să cadă din nou sub tirania cenzorilor, laici sau religioși, mai intoleranți decât erau mai ieri preoții? Pentru acești „liberali“, Rembrandt era în continuare întîiul pictor al vremii sale, gloria artistică a Olandei: titlul acesta nu-i îngăduia oare să trăiască după bunul lui plac? Fiindcă niciodată nu se mai văzuse un suflet atît de nobil, o inimă atît de curată, un cuget atît de drept.

Departate de a-i retrage favorurile, acești adevărați liberali continuă a-i arăta simpatia lor și a-i aduce comenzi. Consimt să stea cot la cot, în atelierul lui, cu diverși vagabonzi, ovrei și comedianți, ca să-i pozeze, la rîndul lor. Negustorul de tablouri Clement de Jonghe, Nicolaus Bruinlingh, Jan Six care-și adaugă faima de autor înaltei sale situații mondene — îl apără prin respectabilitatea lor. Dar acestea sînt cazuri izolate. Un ambițios politic ca Frans Banning Cocq n-ar mai îndrăzni acum a pune să-i fie pictată garda de către un pictor a cărui reputație a devenit îndoielnică, iar autoritățile, care nicicum nu-l onoraseră cu solicitările lor odinioară, chiar în momentul de vîrf al celebrității sale — pentru că el nu figurează printre artiștii ce sînt invitați să decoreze orașul, cu prilejul vizitei

pe care i-o făcu Maria de Medicis¹ — autoritățile care-și îndreaptă întotdeauna simpatia către cei mediocri, de a căror independență și de al cărui talent nu ai a te teme, îl ignoră necontenit.

Rembrandt nu solicita comenzi oficiale. Avea în el prea multă decență și prea multă mîndrie, ca să se poată lua la întrecere cu pictorii care le cerșeau pentru ei, dar ca toți oamenii talentați, ar fi fost fericit să-și vadă talentul recunoscut de cei ce ocîrmuiau orașul și țara. Nu avea nevoie de laudă ca să-și cunoască valoarea operei; totuși laudele însemnau pentru el o încurajare și un stimulent. Acest frămîntat se îndoia adesea de sine, și în clipele acelea o aprobare pune uneori capăt tuturor îndoielilor. Și-apoi, exista o serie întreagă de compoziții istorice sau alegorice pe care nu le putea executa pentru particulari, și care și-ar fi găsit locul prin edificiile municipale sau prin casele breslelor. Acum, freamătul de indignare ce întîmpina apariția noilor lui tablouri îl menea relei voințe a autorităților. Cunoscătorii nu puteau tăgădui înflorirea și adîncirea geniului său. Tablourile sale se încărcău din ce în ce mai mult de o atmosferă tainică, în care bogăția coloritului — reținut, atenuat, discret, mereu în gama aceea de brun, de roșu și de aur, care scînteiază ca un foc în clar-obscur, și pulberea de lumină, răspîndită peste lucruri, dădeau un amestec de cețuri și transparență. Măiestria sa atîngea acel grad de virtuozitate, în care elementele creației par să nu se mai supună canoanelor și să se închege de la sine spontan, potrivit incitațiilor voinței omenești. Creațiile acestea minunate, care îi încîntau pe adevărații artiști, cu condiția să nu fi fost orbiți nici de invidie, nici de rivalitățile profesionale,

¹ Maria de Medicis (1573—1642), regină a Franței, a vizitat Amsterdamul în 1637. După unii cercetători, tabloul reprezentînd Garda civică a lui Frans Banning Cocq i-ar fi fost solicitat lui Rembrandt, în urma acestui eveniment, la care au participat, escortînd-o pe regină, și gărzile orașului. (n. tr.)

iritau însă în ansamblul ei, societatea, al cărei gust era tiranic și nesigur. Ea simțea, în mod inconștient, că pictorul se îndepărta din ce în ce de ea, că-și urma de unul singur drumul, pe niște căi pe care doar câțiva aleși erau demni să-l însoțească. I se căutau astfel cu precădere, în noile sale tablouri, lipsuri, greșeli, stângăcii, imprudențe ce i se puteau reproșa. Moraliștii îl acuzau de indecență; tradiționaliștii îl învinuiau că pictează cu noroi; drept-credincioșii îi osîndeau convertirea la mennonism. Se mai spera că-și va închina steagul, dar muștrările îi treceau pe deasupra capului, fără să-l miște, iar el continua să trăiască după bunul lui plac, să picteze cum i se părea că e bine, incapabil de concesiile care l-ar fi făcut să redobândească favoarea concetățenilor săi.

Dimpotrivă, s-ar fi zis că-i face plăcere să le stirnească mînia. Cei mai buni prieteni îl sfătuiau să fie prudent. Ar fi fost de ajuns să se ivească din nou pe la slujbele bisericești, să-și ia în casă slujnice bătrîne, în locul unor fetișcane chipeșe, să nu-i mai deconcerteze pe amatori, arătîndu-le tablouri stranii, cetoase, în care creația mereu în devenire, își continua încă lucrarea, într-o învîlmășeală de figuri doar pe jumătate vii. Să nu mai persiste în ereziile în care se complăcea, erezii estetice, sociale, religioase. Se aflau încă de pe atunci clevetitori care pretindeau că picta în felul acesta, nou și ciudat, fiindcă nu era în stare să picteze ca toată lumea. Găselnițele sale îi trădau neputința, cutezanțele îi dădeau în vileag dorința de a uimi, de a mistifica, de a șoca. De ce nu imita arta cinstită, cuminte, pe înțelesul tuturor, a unui Van der Helst? Ceva mai multă docilitate în ce privește moravurile și maniera de a picta i-ar fi întors din nou către el pe aceia ce nu doreau decît să-l admire. De ce-i făcea plăcere să-și îndepărteze pe cei mai vrednici susținători?

Se scurseră cîtiva ani, în decursul cărora ruptura dintre artist și societate se adînci tot mai mult. Marea mișcare înnoitoare ce se manifestase

la începutul aceluia secol în pictura olandeză își pierdea din strălucire și vitalitate. Unui pictor nu-i rămînea acum decît fie să o ia pe urmele lui Rembrandt, fie să treacă în tabăra dușmană, aceea a italianizanților, care o apucau iarăși, mai numeroși ca oricînd, pe calea Romei, a oportuniștilor ce măguleau gustul public, instaurînd un nou clasicism, îndemînat, potolit, în care îndrăzelile se cumînteau, nedepășind un anume academism. Portretul, natura moartă, peisajul se supuneau de-acum unor principii, se infiripa o tradiție, care impunea superficialitatea, iscusința, fastul, toate îmbinate în mod curios cu un gust foarte viu pentru natură, cu o iubire sinceră pentru lucruri, cu o nevoie de realitate ce dădeau celor mai formaliste manifestări ale acestei arte o anumită noblete emoționantă și o indiscutabilă frumusețe de domeniul meșteșugului.

Elevii erau la fel de numeroși încă, în preajma lui Rembrandt, dar nu se gîndeau decît să învețe de la el cîteva rețete utile pe care le adaptau mai apoi stilului tradițional și care le îngăduiau să facă o figură onorabilă, arătîndu-se în același timp și novatori, și tradiționaliști. Unii îl paștau cu atîta dibăcie — fără să-l urmeze bineînțeles, în căutările lui majore, neluînd de la el decît ceea ce se putea adapta mediocrelor lor individualități — încît pînă și originalitatea lui pălea în interpretările pe care i le dădeau acești prea buni elevi. Să fie, în același timp, și moderni și academici, aceasta pretindea gustul vremii.

Fără să-i pese de răul pe care erau gata să i-l facă discipolii, prin însăși fidelitatea cu care-l imitau, fără a-și precupeți talentul, ca și banii, Rembrandt își pregătea, în propriul său atelier, cauzele prăbușirii. Puțin îi păsa că, în curînd, unii tineri dibaci vor zugrăvi tablouri „în maniera lui Rembrandt”, ce vor plăcea mai mult decît ale lui. Generozitatea sa nu lasă loc gîndului că cineva ar putea să păstreze doar pentru sine, temător să nu-i fie răpîte, niște secrete a căror înaltă valoare a fost recunoscută. Îi învăța deci să vadă neprevăzutele jocuri ale luminii, să

exprime viața prin așezarea formelor în spațiu, să învâluie într-un abur luminos, scînteii de soare, niște corpuri ce se mișcau astfel cu ușurință, în cea de a treia dimensiune. Marea taină careia i se datora acea frumusețe inimitabilă a tablourilor sale n-ar fi fost nici el în stare să o formuleze, pentru că nu avea, fără îndoială, conștiința că o posedă, dat fiind că această taină nu era decît talmăcirea plastică a pasiunilor care-i frămîntau sufletul, cugetul și inima.

De-a lungul tuturor acestor ani, Rembrandt continuă să trăiască așa cum trăia de la moartea Saskiei, cufundat în munca aceea stăruitoare, care îl ducea mereu mai departe, în cucerirea spațiului și a luminii. Cum intuise la Titus un talent de pictor, se îndeletnicea el însuși cu instruirea copilului, care desena de acum figuri îndemînaticе și care știa să mînuiască pensulele. O înlocuise pe Geertghe Dirckx, chiar din anul cînd biata fată intrase la azilul de nebuni, cu o tînară țărăncă din Ransdorp. Titus nu mai avea nevoie de dădăcă, dar trebuia ca o femeie să se ocupe de ale casei. Hendrickje Stoffels era pe atîta de discretă și de liniștită, pe cît era Gertghe de zgomotoasă și de exaltată. Artistul putea să se consacre operei sale, fără să-și bată capul cu măruntele griji ale existenței materiale. Locuința îi era bine întreținută, obiectele de preț îi erau mînuite cu băgare de seamă, copilul era îngrijit la fel de atent, cum ar fi făcut-o Saskia.

Acestor însușiri, modeste, dar prețioase, Hendrickje le adăuga o înfățișare plină de tinerețe și sănătate, ce-ți făcea plăcere s-o vezi. Era o femeie bună, devotată și ageră la minte. Chipul ei vădea o anume gravitate, blîndă și calmă, o prospețime adolescentină, pură, luminoasă (78). Figura aceasta îi plăcu pictorului, fiind că i se putea privi prin ochii aceia limpezi, pînă în adîncul sufletului. Îi făcu cîteva portrete, apoi, observînd că pielea ei „prindea bine lumina“, o dezbrăcă. Trupul ei păstra o anumită asprime țărănească, în împlinirea lui înfloritoare (79).

Frumusețea morală a Hendrickjei, i-o făcea lui Rembrandt mai apropiată sufletește, decît îi fusese vreodată Saskia. Cum avea și el din sfiala aceea țărănească, din aplecarea aceea spre tăcere și meditații, îi plăcu s-o aibă în preajmă-i pe ființa aceasta liniștită, rezervată. Cînd îi ceruse să-i pozeze, ea nu simulase vreo pudoare și nu se speriasе. Își dezbrăcase fără sfială trupul robust și luminos, și cum îl îndrăgise și ea pe omul acela, puternic și îndurerat, îi deveni ibovnică, în modul cel mai firesc.

Cînd rămase însărcinată, cel mai bun mijloc de a pune capăt scandalului ar fi fost să se însoare cu ea. Rembrandt ar fi făcut-o, de n-ar fi fost legat prin testamentul Saskiei, care-i lăsase moștenire lui Titus întreaga ei avere; pictorul nu era decît administratorul și uzufructuarul ei, dar dacă se recăsătorea, pierdea acest privilegiu. Gestiunea bunurilor copilului ar fi trecut, în acest caz, în seama unor tutori. Dacă se feri deci să-și legalizeze legătura cu tînara țărăncă, nu o făcu cîtuși de puțin ca să păstreze moștenirea primei sale soții, fiindcă știm că nu-i plăceau banii și că, în toate împrejurările, acționase în felul cel mai generos și mai dezinteresat ci pentru că se temea că niște străini, însărcinați să administreze averea fiului său, ar putea-o deturna în folosul lor sau ar putea dispune de ea pentru unele speculații hazardate.

Indiferent cum era, în ceea ce-l privea, la toate chestiunile bănești, cheltuind fără să-i pese pentru plăcerea sa și a altora, tot ceea ce cîștiga, riscînd sume importante în afaceri îndrăznețe de domeniul navigației și al negoțului colonial, Rembrandt devenea, cînd era vorba de fiul lui, girantul cel mai precaut. Chiar și în perioadele în care o seamă de afaceri dezastruoase, cum a fost naufragiul corăbiilor echipate cu cheltuiala sau în contul lui, îl aduseră în pragul ruinei, nu folosi niciodată un singur florin din moștenirea Saskiei în vreo negustorie nesigură. Soția îi încredinșase misiunea sacră de a veghea asupra fiului său, de a-i asigura bunăstarea și prosperitatea: grație bogăției Uylenbur-

ghi-lor, Titus va fi la adăpost de griji; un artist nu are nevoie de altceva.

Dragostea lui Rembrandt pentru Hendrickje nu avea acel soi de beție radioasă și tinerească, ce izbucnise în căsătoria lui cu Saskia; e un om matur, purtând pecetea necruțătoare a înfruntării de fiecă zi cu oamenii și cu Îngerul, un artist ce e încă în plenitudinea forțelor creatoare, dar pe care luptele lăuntrice a insului cu sine însuși îl tulbură din ce în ce mai mult. Senzualitatea și nevoia lui de tandrețe își găsesc, alături de Hendrickje, mai multă împăcare și o bucurie și mai deplină, decât cele pe care i le dăduse Saskia. Această nouă înfățișare a eternului feminin, care-l subjugă acum, i se adresează laturii celei mai bune, mai reale și mai profunde a ființei lui. Hendrickje este o făptură modestă, fără îndoială aproape fără știință de carte; frumusețea ei nu are acea strălucire de floare și de fruct, pe care o vedeai la Saskia; ea relevă mai degrabă unele haruri ale inimii și unele însușiri ale sufletului, decât fascinația aceea voluptoasă, care o învăluia pe tânăra patriciană. Țărancă din Ransdorp n-are decât douăzeci și doi de ani, când intră în slujba pictorului, dar ai crede-o mai vîrstnică, deoarece trupul ei poartă de pe acum urmele oboselii, pricinuite de muncile grele și de nepăsarea față de îngrijirile care prelungesc grația proaspătă a adolescenței. Îi este mai dragă, așa, acestui pictor, ce urmărește pînă și în portul femeii un ideal de frumusețe spirituală. Mai puțin ispititoare trupestă, neștiutoare de tot ceea ce i-ar spori farmecul său, i l-ar pune în valoare, dar bogată mai ales în acea „frumusețe lăuntrică”, despre care vorbea Platon și care dă cărnii acesteia sănătoase, înfloritoare, un fel de măreție sacră.

Într-o zi, Rembrandt o așază pe Hendrickje, goală, pe o estradă (80). Cu cotul sprijinit pe niște cărți, ea e înconjurată de draperii întunecate, ce-i dau la iveală acea luminozitate ascunsă sub piele, care constituie pentru artist marele farmec

al acestui trup. Va zugrăvi o scenă familiară, un episod naturalist, care s-ar putea intitula: pictorul și modelul său, deci se înfățișează și pe el, stînd jos, în fața șevaletului și pictînd, atît de stăpînit de duhul creației, încît nu se uită nici la femeie, nici la privitori. O compoziție lucrată în tușe tumultuoase, în graba unui moment de voie bună: cel mult o eboșă, poate schița vreunui tablou mare. În altă zi, profită de faptul că Hendrickje s-a dezbrăcat pe jumătate, ca să se scalde într-un pîrîu, și prinde, în gestul acela prozaic și familiar al suflecării cămășii deasupra pulpelor vîinoase, strălucirea planturoasă a cărnii, pe care joacă reflexele apei și ale crengilor mișcătoare (81). În sfîrșit, într-o dată această apariție l-a dus cu gîndul la Bethsabe, atent cum e mereu la concordanțele dintre viață și textele biblice, se hotărăște să trateze încă odată această temă, pe care a mai pictat-o de cinci ori, fără îndoială după niște actrițe, în cursul anului cînd a zugrăvit și *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* și apoi unsprezece ani mai tîrziu, după un model, care poate că e Geertghe Dirx (82).

De ce oare omul acesta profund religios, mai pătruns ca oricare altul de sensul sacralului, se lasă atît de des tîrît să profaneze voința esențială a cărții fără imagini? Ce tainică urzeală de patimi unește, în sufletul acesta, o senzualitate tiranică, cu elanurile cele mai materiale? Dorința de a-și consfinți, într-un fel, legătura nelegitimă cu Hendrickje îl va fi îndemnînd acum să dea iubitei regelui David trăsăturile ibovnicei sale, sau vreo naivă dorință de a se pune la adăpost de reproșurile ce i se vor face, invocînd exemplul profetului?

Artistul acesta, ce nu trasează o frontieră absolută între lumea experienței și aceea a intuiției, gîndește întotdeauna în forme.

Ideea și obiectul nu au pentru el decât un singur chip. Oricare ar fi intensitatea spirituală a emoției pe care o trezesc în el povestirile biblice, această emoție se traduce mai întîi printr-o imagine plastică. Menmoniții erau la fel de severi,

ca și calvinistii ortodocși, în ceea ce privește „cultul imaginilor”, dar pentru un pictor înăscut, cum e Rembrandt, nu e oare totul, în mod necesar, imagine? Așa a încercat el să-și exprime, într-o formă corporală, viziunile și visurile; nu le putea gândi într-un alt fel, nici chiar spre a și le face perceptibile lui însuși. Pentru a descrie lumea exterioară și lumea lăuntrică, nu există decât unul și același limbaj, și chiar poetul mistic, fie că ar fi el Sfânta Tereza de Avila ori Sfântul Ion al Crucii¹, nu poate evoca ardoarea iubirii divine în alți termeni, decât aceea ce tălmăcesc dogoarea patimii trupesti.

Fără a stabili limite între spiritual și omenesc, silit — cum e mereu artistul — să concretizeze în forme fizice până și nălucirile spiritului, Rembrandt umanizează spiritualul și spiritualizează umanul. Pentru el, să dea chip omenesc divinului nu-i ceva de la sine înțeles, ca pentru greci, divinul rămâne dincolo de formă, pentru că forma este finită, limitată și pentru că nici un obiect terestru nu e în stare să dea socoteală de infinit. Dar intuiția aceea a infinitului, care sălășluiește în el, împrumută în mod inevitabil volumele și culorile chipului omenesc, deoarece el știe că omul nu-i decât lăcașul veșmântului infinitului, aspectul vizibil al sacrului și divinului. El nu nutrește deci, față de „reprezentare”, repulsia aceea ce se întâlnește la cei mai mulți dintre contemporanii săi protestanți. El nu divinizează carnea, cum făceau păgînii fericiți, dar nici nu o mai proclamă afurisită, vinovată și păcătoasă, cum vor să o facă creștinii cei ursuzi. În pofida granițelor ce mărginesc tărîmul materiei și al for-

¹ Teresa de Cepeda y Ahumada, cunoscută în general sub numele de Tereza de Avila, este unanim considerată drept una dintre personalitățile cele mai de seamă ale „epocii de aur” spaniole. A trăit între anii 1515—1582 și s-a impus printr-o serie de scrieri cu caracter autobiografic sau de pasionată exegeză teologică (*Despre îndurarea lui Dumnezeu, Cartea întemeierilor, Scrisorile, Cartea legăturilor, Castelul lăuntric, Calea perfecțiunii*), precum și prin unele poeme de orientare de asemenea etico-religioasă.

Despre San Juan de la Cruz, v. nota de la cap. VII. (p. tr.)

mei, forma și materia sînt pentru el modurile de exprimare a sacrului, măștile pe care le arborează Invizibilul, cînd vrea să li se înfățișeze oamenilor. Umilul trup omenesc, fragil, expus bolii și suferinței, osîndit să îmbătrînească și să piară, posedă cu toate acestea un element divin, prin faptul că e legat de suflet și că în el s-a întrupat Dumnezeu, cînd a coborît pe pămînt spre a-l răscumpăra.

Cartea fără imagini îi prezintă deci neconținut forme materiale, indiferent că e vorba de personaje istorice, de alegorii sau de simboluri. Nu s-ar încumeta să reprezinte forma vizibilă a Spiritului Terrei, cînd acesta i se arată lui Faust, fiindcă pentru el acesta nu are o realitate fizică. Semnul cabalistic arde cu vîlvătăi, iar în spatele lui se zărește o licărire. Lumina e oare masca, sau revelarea divinului? N-o știe. Nu și-a pus niciodată întrebarea. Dumnezeu i s-a arătat în lumină, așa cum i se comunică în fiecare lucru, în fiecare ființă. Îngerii săi au adesea trupuri de păstori sau de salahori; în schimb, întrezărește strălucirea unui înger îndărătul zdrențelor unui biet amărît, pe care îl întâlnește în cale. În univers nu se află decât un singur suflet, o singură realitate, care se exprimă în nenumărate forme...

Biblia e pentru el o carte vie, fiindcă a citit-o de mic copil, fiindcă i-a legănat cele dintîi visuri și i-a călăuzit cele mai tinerești elanuri ale imaginației. Își aude savanții prieteni discutînd despre feluritele interpretări ce se dau pasajelor obscure; sectanții lui Boehme și cabaliștii evrei l-au învățat că povestirile cele mai simple, în aparență, ascund numeroase tîlcuri alegorice. Îi lasă în voia visurilor lor fantastice pe cei cărora Biblia le atîță imaginația. Deși cunoaște și el ameteala ademenitoare ce se înalță înspre om din genurile viziunii, Biblia lui rămîne adînc și senin umană. Nu trece o zi fără ca el să nu deschidă cartea groasă și brună, regăsind în ceea ce află acolo toate frământările destinului omenesc și, dincolo de acesta, solia divină, împlinită în acest destin. Personajele acestea i-au devenit atît de

familiale, încît nu le mai desparte de propria lui existență, confundă imaginile Scripturii cu aspectele realității de fiecare zi. Cînd se gîndește la Bethsabe, scaldîndu-se sub ochii lui David, traduce instinctiv faptul într-o întîmplare obișnuită, iar cînd Hendrickje își spală în fața lui, goală, bietul ei trup omenesc învăluit în păcat, în inocență și în splendoare, își aduce de asemenea aminte, fără voie, de Bethsabe...

Cum să înțeleagă asta habotnicii ipocriți și chițibușari, pastorii mîniați, că geniul li se substrage cenzurii lor, cum să înțeleagă ei această minunată simplitate a inimii, această notă de puritate a bucuriei carnale, confuzia aceasta nevinovată, ce opune pe slujnica pictorului laolaltă cu iubita adulteră a regelui David?

Ei numesc sacrilegiu actul cel mai candid și mai respectuos. Ce chip mai frumos să-i dea dragostei vinovate, decît chipul femeii iubite? Ce poate fi mai sublim decît această nepăsare pentru culoarea locală, pentru frumusețea ideală, decît maniera aceasta umilă de a reprezenta un personaj din Scriptură — aflat neconținut sub vălul tainei și al insolitului — sub forma unei slujnice olandeze, cu trupul acela, pe care el îl vede și-l mîngîie, și care este trupul soției sale, al mamei copiilor săi?

Hendrickje Stoffels rămîne pentru a doua oară însărcinată. Cu doi ani înainte, născuse pe ascuns un copil care nu trăise. Nimeni nu prinsese de veste și evenimentul nu făcuse vîlvă. De altfel Hendrickje e mereu modestă, discretă, rezervată. Chiar dacă Rembrandt s-a căsătorit cu ea în taină, ea își păstrează locul de slujnică, strecurîndu-se tăcută, aproape invizibilă, în umbra vieții artistului. Cu toate că locuiește de cinci ani în casa de pe Judenbreedestraat, scandalul nu a luat-o în seamă. Dacă Rembrandt s-ar mulțumi să-și pună între cartoane desenele pe care le-a făcut după trupul acesta puternic, gurile rele n-ar mai avea prilej de vorbă. Dar iată că nai-vul, imprudentul le oferă singur răuvoitorilor săi

concetățeni ocazia de a-l zdrobi, a doua zi după procesul cu îndrăgostita nebună care l-a acoperit de rușine și de ridicol.

Abia isprăvește tabloul reprezentînd-o pe *Bethsabe la baie*, că morala indignată se și întărește. Cu tot blamul implicit pe care i l-au dat judecătorii, în afacerea cu Geertghe Dirckx, artistul vinovat a căzut iarăși în păcat. Își dezbracă slujnicele ca să le pună să-i pozeze în atitudini necuviincioase, ce lezează pudoarea și bunul simț; în loc să ascundă în iadul¹ vreunui dulap secret aceste măturii ale plăcerii lui senzuale și ale esteticii sale desfrîinate, el le scoate la lumină, fi poartă pe cetățenii respectabili să le vadă și să le admire. Nu-și dă oare seama că Hendrickje va fi recunoscută în femeia aceasta goală care, ieșind din baie, își lasă picioarele în grija unei slujnice bătrîne, cu chip de codoașă (83)? Scena în sine șochează prin vulgaritate, prin grosolanie. Oricît de îndrăgostit ai fi de adevăr, se cade totuși să lași de o parte unele manifestări... Dar asta n-ar fi decît o stîngăcie, dacă artistul n-ar fi comis o greșală cu mult mai gravă: pe aceea de a-i da portretului impudicei lui ibovnice numele lui Bethsabe. În licențioasa Italie, ce tratează fără respect figurile din Biblie, ar mai merge, dar Reforma, har Domnului, a pus capăt tuturor acestor blasfemii. Tolerantul Amsterdam e îngrijorat de la un timp de felul cum se abuzează de libertatea lui. Sub pretextul că gîndesc în deplină libertate, unii filozofi străini răspîndesc doctrine primejdioase, care tulbură conștiințele. Sîntem în ajunul izbucnirii cartezienilor, al condamnării lui Spinoza. Libertate și adevăr. Îngrijorată acum de faptul că și-a ales această deviză, Olanda se înspăimîntă de felul în care ar putea fi ea folosită; dîndu-se frîu liber nelegiuirii, Statul nu va fi oare zdruncinat din cele mai solide temelii ale lui?

¹ În original, *enfer* — parte a unei biblioteci cuprinzînd lucrări interzise publicului, în mod obișnuit din cauza caracterului lor licențios. (n. tr.)

Din punct de vedere juridic, nu i se poate aduce pictorului nici o vină, fiindcă nu există lege care să interzică cuiva să picteze femei goale și să-și reprezinte iubita sub numele de Bethsabe. Disprețul public condamnă aceste rătăcirii, dar în ochii vrăjmașilor lui Rembrandt opinia publică n-a fost pînă acum nici de ajuns de severă, nici îndeajuns de promptă: pictorul acesta păgîn are încă prea mulți prieteni, protectori, cumpărători, pe care scandalul nu i-a descurajat. A sosit clipa să i se dea o lovitură hotărîtoare. Din moment ce pictorul nu a comis nici un delict, tribunalele civile nu se pot pune în mișcare; dar nu-i nimic, se vor ocupa de treaba aceasta tribunalele ecleziastice, și vor pronunța ele verdictul.

Convertirea lui Rembrandt la mennonism îi atrăsese artistului dușmănia pastorilor bisericii oficiale, furioși că pictorul acesta celebru le părăsea templele, pentru capela unei secte eretice. Profesia sa de credință fusese, fără doar și poate, foarte discretă, căci taciturnul acesta nu și-ar fi dat nicidecum secretele vieții lui spirituale în seama unei publicități zgomotoase, dar încetase să vină spre a se cumineca la biserică unde avea obiceiul să o facă; acea Oude Keerke în care e îngropată Saskia, și asta era de ajuns ca să-i dezvăluie dezertarea. Consistoriul care veghea asupra moralității cetățenilor își păstra dreptul să-i dojenească pe cei a căror conduită jigneau bunele moravuri. Se luau atunci de bune trîncănelile vecinilor, bîrfele servitorilor, privind cea mai mărunță bănuială de imoralitate și simplul blam ajungea, de obicei, ca să-i readucă la ordine pe păcătoși. Dacă un avertisment nu era de-ajuns, se recurgea la pedepse mai aspre: vinovatul era alungat din comunitatea drept-credincioșilor, fiindu-i oprită împărtaşania.

În luna iunie a anului 1654, trimișii Consistoriului se prezentară într-o bună zi la casa de pe Judenbreedestraat și-i somară pe Rembrandt și pe slujnica lui să se înfățișeze la judecata tribunalului ecleziastic. Rembrandt răspunde că nu recunoaște jurisdicția pastorilor, pentru că nu mai

ținea de biserica lor. Dar Hendrickje Stoffels, care nu era mennonită, trebuia să dea socoteală acestui tribunal. Se prezentă în fața Consistoriului puțin timp mai tîrziu, în luna iulie. Află aici că trăiește în concubinaj cu stăpînul ei, în văzul și cu știința întregii lumi. Starea ei, de femeie însărcinată, era de-ajuns ca să o doboare, chiar de ar fi încercat să tăgăduiască. Mărturisi deci și ascultă sentința, care rostind asupra-i blamul cel mai sever, o oprea să mai vină împreună cu ceilalți la împărtaşanie. În luna octombrie, Hendrickje își ducea, la aceeași biserică, de unde fusese excomunicată, copilul nou-născut să-i fie botezat, o fată, cu numele Cornelia.

Opinia publică nu era mulțumită. Rembrandt ocolise pedeapsa, care nu-i lovea decît țîitoarea. Se dădu cît fu cu putință amploare scandalului, dar tradițiile Olandei independente nu îngăduiau ca afacerea să fie luată prea în serios; mulți se și nelinișteau, văzînd cum se nasc, în democrația aceasta, tînră încă, toate simptomele unei noi tiranii, exercitate de grangurii industriei, de marii burghezi, de baronii negoțului și de pastori, precum și, ba încă mai mult, de despotismul acesta al unei forțe insesizabile, informe, cu atît mai puternice, cu cît e mai puțin vădit: conformismul: conformismul în toate domeniile: religios, social, politic, estetic și material. Tirania prejudecăților celor mai numeroși și ale celor mai bogați, a negustorilor, la fel de aroganți ca niște aristocrați, a pastorilor, la fel de intransigenți ca niște inchișitori...

Acest nou scandal avea să fie dat uitării, după un răstimp, ca și cel precedent, despre care nu se mai vorbea decît cu un zîmbet amuzant, dacă artistul n-ar fi fost urmărit și pe un tărîm de care nu se va mai putea de data aceasta sustrage înverșunării publice. În această democrație, al cărei principal resort rezida în negoț și afaceri, probitatea comercială constituia, alături de conformismul religios, una dintre temeliiile societății.

173 Un om ruinat cădea în rîndul cerșetorilor; un

falit făcea figură de criminal de drept comun, chiar dacă falimentul nu-i era imputabil. Scăpând din ghearele Consistoriului, care, în locul vînatului de soi rîvnit, se alesese doar cu niște plevușcă, Rembrandt rămînea expus rigorii tribunalelor comerciale. Ce bucurie, să poți doborî un falit, după ce nelegiuitul îți scăpase!

Din nefericire, pictorul era din cale afară de vulnerabil pe această latură. Se lansează în afaceri cu o nesocotință copilărească, însuflețit de un optimism himeric, lesne orbit de bogate miraje. Obiceiul de a cîștiga din gros bani și de a-i cheltui fără să le țină socoteala îi dădea — precum le dădea și altora, poate — iluzia unei prosperități nepuizabile. Chiar dacă și redusese, după moartea Saskiei, „cheltuielile casei”, continua să cumpere tablourile și gravurile care-i plăceau, stofele frumoase, armele de preț, obiectele rare. Tablourile sale se vindeau oricînd foarte scump. De se-ntîmpla să-i lipsească bani lichizi, furnizorii erau cum nu se poate mai în-cîntați să-i dea pe credit. În sfîrșit, nu toate speculațiile îi ieșeau prost, cu toate că se lansa în ele cu o lipsă primejdioasă de experiență. Avea datorii? Asta înseamnă că are credit, zicea lumea, și pînă și cei mai neîncrezători îi arătau încredere. Dar bogăția aceasta nu era decît aparentă, bazîndu-se pe niște afaceri nesigure, pe împrumuturi fără sfîrșit. În ziua în care toată averea aceasta, constînd din imobile ipotecate din greu, din întreprinderi comerciale, răspîndite cine știe pe unde, din încărcături expuse urgiilor mării, își va mărturisi fragilitatea, creditorii se vor năpusti să o prade. Era de-ajuns să li se dea semnalul. Lăsară să se scurgă doi ani după sentința Consistoriului; era desigur nevoie de acest răstimp ca să-și poată înnoa în așa fel ochiurile plasei, încît prada urmărită să nu mai fie în stare să le scape. Cînd se încheiara pregătirile, pastorii se dădură de-o parte, iar oamenii de afaceri intrară în acțiune.

X. ÎNTOARCEREA DE PE SINAI

Atîta vreme cît Rembrandt era învinuit doar că trăiește în concubinaj cu slujnicele sale, scandalul nu lua cine știe ce proporții căci, în ciuda rigorilor Consistoriului, lucrul nu era prea neobișnuit, pînă și în decentul Amsterdam. Orașul se frămîntă mai mult cînd se răspîndi zvonul că pictorul o cam încurcase în afaceri și că creditul lui nu mai era atît de temeinic ca odinioară. Pe vremuri, ca să-și convingă concetățenii de bogăția sa, trăise pe picior mare; acum lumea îi remarcă ținuta neîngrijită, nepăsarea față de veșmintele frumoase, absența bijuteriilor și a lanțurilor de aur. Toate acestea îi deveniseră într-adevăr indiferente, cufundat cum era în viața sa lăuntrică; secta mennoniților, căreia îi aparținea, cerea de asemenea cea mai mare simplitate de îmbrăcăminte, dezvoltîndu-i o aplecare ce-i stătea în fire și pe care și-o înfrînase ca să-i facă Saskiei plăcere, ori ca să-și arate în văzul tuturor prosperitatea, reală sau iluzorie.

Ostilitatea ce sporea zi de zi împotriva lui, trecerea unor oameni de vază și cu influență, precum un Cornelis Witsen, în rîndul dușmanilor săi cei mai aprigi, răceala lui Jan Six care, după ce-i fusese cel mai înflăcărat partizan, încetă acum a-l mai prețui, iubiturile lui cu slujnicele și faptul că favoarea publică îi întorcea spatele, spre a se în-

drepta către Ferdinand Bol, către Govaert Flinck¹, îi trădau eşecul. Cum tablourile i se mai vindeau încă foarte scump, iar gravurile îi erau licitate din greu, la vânzările pe care le mai făcea şi el să „salte”, nu se îndoia nimeni că era încă bogat. Nu-i era oare plină casa de mobile frumoase şi de lucruri scumpe? Neliniştea, cu toate acestea, începu să-şi facă loc printre creditorii neplătiţi, ce-şi întocmeau notele şi-l sîcîiau pe artist pînă şi la atelier. Furia cu care-i dădea Rembrandt afară întări bănuielile. Devenea insolubil. Se uita că el nu fusese niciodată dintre aceia ce-şi măgulesc admiratorii, primindu-i la orice oră şi-şi părăsesc bucuros şevaletul, ca să facă temenele protectorilor influenţi. Rembrandt lucra într-o singurătate cumplită, căci lupta cu îngerul nu îngăduie martori. Să-i fi venit şi Stathouderul, în persoană, să-l viziteze, şi tot l-ar fi făcut să aştepte în anticameră, pînă în clipa cînd ar fi fost dispus să-l primească. Or amatorilor olandezi le plăcea ca artiştii pe care-i onorau cu sprijinul lor să le arate o recunoştinţă umilă, înţit cei ce îndrăzneau să-l tulbure în timpul orelor de lucru se înfuriau văzîndu-se daţi fără menajamente afară. În sfîrşit, Rembrandt declara, cu îndreptăţită mîndrie, că el nu căuta nici onorurile, nici prietenia celor mari, şi că pentru el bunul cel mai de preţ era libertatea. Sînt imprudenţe pe care marii burghezi arareori le iartă.

Ca să-şi redobîndească creditul ce-l ocolea, Rembrandt procedă ca jucătorii nenorocoşi, care-şi dublează mizele. Cumpără case şi angajă corăbii pentru Indii. Amsterdamul se întindea, negoţul colonial aducea beneficii grase, dar casele pe care le alege el, nu-şi sporiră nici cînd valoarea, iar „sortii marii” îi năpăstuiră într-atît corăbiile, înţit nici una nu ajunse la liman. În ziua în care se află la

¹ *Ferdinand Bol* (1616—1680 şi *Govaert Flinck* (1615—1660) au fost ambii, mai întîi elevii lui Rembrandt, devenindu-i rivali pe măsură ce maniera de a picta a marelui artist devenise un etalon al valorilor autentice. Bol a reuşit, în ultima perioadă a creaţiei, să se şi diferenţieze de maestrul său, afirmîndu-se atît ca pictor, cît şi gravor de talent. (n. tr.)

Bursă că Rembrandt avea sume mari de bani investite în corăbiile naufragiate, începu scandalul...

Din preţul de cumpărare al casei mari de pe Judenbreedestraat, în care trăise atît de fericit cu Saskia, opt mii de florini nu fuseseră încă plătiţi. Christoffel Thys, fostul proprietar, nu-i reclamase cu prea multă insistenţă, fie din simpatie pentru artist, fie pentru că se încredea în solvabilitatea lui. Acum îşi pierdu şi acest om cumsecade cumpătul şi preţul soldul preţului de vânzare. Nefiind în stare să-l plătească, Rembrandt căută pe cineva să-l împrumute; dar pînă şi cămătarii, adulmecînd catastrofa, nu se angajară. Băncile, alarmate, îi refuzară avansurile pe care le cerea. Nu mai era acum vorba de faimă sau de geniu: oamenii de afaceri nu mai vedeau în faţa lor decît un speculator nesocotit, pe care naivitatea şi îndrăzneala l-au adus în starea aceasta jalnică. Nici o mîna nu i se va întinde omului gata să se înece.

Urma oare Rembrandt să-şi plictisească prietenii? Ştia prea bine cum îngheaţă zîmbetele, în faţa unui om cu mîna întinsă. De altfel, avea el oare prieteni? Oamenii care-l laudau şi-l copleşeau cu atenţii îl iubeau oare sincer? sau căutau doar să se abată şi asupra lor vreo fărîmă din celebritatea lui? Fără îndoială că avea cîţiva prieteni adevăraţi, dar probabil în rîndul oamenilor simpli şi săraci, al savanţilor, al artiştilor care, de cînd lumea, n-au avut cine ştie ce parte de dărnicie Fortunei. Bogaţii, puternicii, îi întorseseră lui Rembrandt spatele, după sentinţa consistoriului; din măgulitoare, prietenia lui devenise compromiţătoare; însuşi Jan Six, oricît s-ar fi crezut el poet şi l-ar fi făcut pe mecenatele, nu era decît un burghez econom şi timorat.

După ultimul portret, pe care îl pictase în 1654, Rembrandt se îndepărtase de el. Odnioară, poate că Jan Six era un tînăr îndrăgostit din tot sufletul de literatură şi de artă. Scrisese o tragedie *Medeea*, pentru care pictorul compune o gravură plină de mister şi măreţie. Şi-apoi tinereţea se ofilise; odată cu ea, se duseseră şi visurile de adolescenţă. Inima aceea generoasă secase, şi stră-

lucitul Jan Six, preocupat de succese politice și negustorești, îl privea cu un soi de melancolie, compătimitoare și ironică, pe tânărul entuziast de odinioară. Poate că regreta, în sinea lui, epoca exaltărilor himerice, când averea și situația mondenă nu prețuiau mare lucru pentru el (84). În portretul din 1654, nu de la prietenul de mai ieri își ia Jan Six adio, ci de la omul care a fost el însuși, sau de la cel care ar fi putut să fie. Surîsul acela, nostalgic și stînjinit, al omului ce-și pune mânușile, înainte de a-și lua rămas bun, nu i se adresează lui Rembrandt, ci celui Jan Six, al entuziasmelor adolescente; al pasiunilor dezinteresate. Cu un fel de rușine și de pudoare, ca și când s-ar grăbi să se desprindă de acest trecut, pe care aproape că și-l reneagă, să înlăture ceea ce-i amintește de eșecurile artistului ratat, să azvîrle definitiv, ca și cum nici n-ar fi existat, ceea ce a fost mai bun și mai de preț în el însuși, să șteargă acea clipă de frivolitate entuziastă, de care se simte acum umilit. Jan Six știe tot ce-i dărează lui Rembrandt; o datorie pe care mia de florini ce i-a împrumutat-o n-o compensează. Ambițiile politice și mondene nu-l orbesc încă destul, ca să-l împiedice să vadă gloria ce s-a revărsat și asupra lui, Jan Six, din prietenia aceasta măgulitoare, dar când e vorba să-și mărturisească recunoștința printr-un gest mărinimos, Jan Six, prizonier al opiniei publice, înspăimîntat că-și compromite viitorul în compania unui boem falit și stricat, și nebănuind că dacă va deveni într-o bună zi nemuritor, aceasta nu se va datora versurilor mediocre ale tragediei sale, ci doar faptului că l-a pictat Rembrandt, nu ia în seamă ruga mută a artistului. Știe că acesta e în pragul falimentului, că creditorii îndreaptă asupra lui mașinăria greoaie a procedurii judiciare, și el, departe de a-i oferi bani celui pe care-l numea prietenul său, e gata să se alăture haitei care-l hărțuiește. Nu fățiș, bineînțeles, căci n-are măcar curajul trădării sale, ci prin tertipul preferat al timizilor și al lașilor: vînzîndu-și polița unui cămătar, ce nu-și va face scrupule să-l stoarcă de bani pe datornicul nenorocit.

La mare strîmtoare va fi fost Rembrandt, ca să facă apel la Cornelis Witsen! Acesta nu-i e prieten (și fără îndoială că asta e și cauza pentru care artistul îndrăznește să împrumute de la el), ba chiar se numără printre adversarii săi declarați. Witsen e un vrăjmaș personal al lui Banning Cocq și consideră, cu sau fără dreptate, că, glorificîndu-i rivalul în *Rondul de noapte*, Rembrandt a făcut act de ostilitate împotriva lui. Dar se pricepe la artă, are tablouri frumoase și o colecție bogată. Cei patru mii de florini pe care îi cere Rembrandt sînt garantați de valoarea de zece ori mai mare a gravurilor și obiectelor de artă pe care artistul le-a adunat în casa de pe Judenbreestraat. Colecția lui Rembrandt a fost evaluată la mai mult de patruzeci de mii de florini, în 1647, când familia Saskiei a cerut o inventariere; de atunci, toate acestea trebuie să-și fi sporit enorm valoarea, nu?

Cornelis Witsen, într-adevăr, nu stă pe gînduri: avansează cei patru mii de florini ceruți, pe care, potrivit obiceiului datornicilor ce-și pierd capul, Rembrandt îi dă pe gîrlă, într-o afacere dezastruoasă. Vicleanului împrumutător puțin îi pasă: știe el că-și va redobîndi bunurile, cu mari beneficii. Totul e gata acum, fiecare își ține polița pregătită, nu se mai așteaptă decît semnalul împărțelii prăzii.

Latura ridicolă se pare că nu putea lipsi nici din această aventură tragică, deoarece prima lovitură e dată de un figurant mărunț și neprevăzut. Fratele acelei Geertghe Dirx, dacă nebună, sesi-zîndu-se de nu se știe ce neajuns, pricinuit de Rembrandt surorii sale, introduce în tribunal o acțiune de daune-interese. Procesul n-are nici o bază serioasă, dar e ca un sunet de goarnă, ce va declanșa asaltul. Geerbrandt Ornia depune pe masa tribunalului polița pe care a cumpărat-o de la Jan Six. Cămătarii, de teamă să nu rămînă de căruță, își prezintă chitanțele; în iureșul dezlănțuit împotriva nefericitului artist, își fac iarăși apariția prietenii lui de mai ieri, Isaac Francx, pîrgarul, și

fratele lui, chirurgul, Witsen și, în sfârșit, nu mai puțin aprige și minioase decât ceilalți, rudele Saskiei...

Acestea din urmă au interese mari să figureze la lichidare, dacă lucrurile ajung acolo, căci Rembrandt, dornic să cruțe averea lui Titus, a înscris pe numele fiului său casa pe care a cumpărat-o pentru Saskia. Unchii și tutorii tânărului se interpun și fac front împotriva celorlalți creditori, ce pretind să se plătească scoțându-se în vânzare casa. În marginea procesului principal, intră în joc și unele cauze suplimentare, ce sfârșesc prin a încurca de tot situația. Se vorbește de necinste, de escrocherie, mințile se înfierbîntă și, în loc să-și dea seama că colecțiile adunate de Rembrandt ajung cu prisosință să-i despăgubească pe toți, cei mai nerăbdători cer în gura mare falimentul, care-l va ruina pe pictor.

Audierea din 25 iulie 1656 îl declară pe Rembrandt insolubil. În zadar se prevalează el de pierderile pe care le-a suferit pe mare, de soarta nesigură a încărcăturilor scumpe ce-i aparțin, judecătorii se arată necruțători. Și când propune să i se facă un nou inventar al bunurilor și să i se vîndă prin înțelegere tot ceea ce posedă, este refuzat, căci creditorii doresc o vânzare măsluită, care să le îngăduie să cumpere pe prețuri de nimic comorile meșterului scăpătat. Se pun numai decît peceti pe sipete și dulapuri. Oamenii legii inventariază, evaluează, adună. Alungat din locuință, Rembrandt își strînge cele trebuincioase, cîteva boarfe, pinzele, penelurile și, urmat de Hendrickje Stoffels, ce o poartă în brațe pe micuța Cornelia, se retrage într-un han modest. Își părăsește fără regrete casa prea mare, stofele scumpe, armele prețioase, bijuteriile. Ce-i mai pasă de acum înainte de toate astea? Nu a fost niciodată legat sufletește de aceste nimicuri ale vanității omenești, de lucrurile acestea, plăcute doar simțurilor. Poate că încearcă o senzație de ușurare chiar, de eliberare, părăsind tot ceea ce e inutil, superfluu, tot ceea ce-l îndepărta de esențial, favorizînd voluptatea privirii și a pipăitului. Camera de han, ce-i va servi de acum

înainte și de atelier și de locuință, îi e de-ajuns. Nu cere altceva decît să fie destul de încăpătoare ca să adăpostească un șevalet mare și bine luminat.

Despachetează neîntîrziat cadrele, paletele. Oamenii legii nu au decît să se certe cît or vrea, un singur lucru rămîne necesar: activitatea creatoare a geniului. Va dobîndi pe deasupra și împăcarea cugetului și a inimii, o dată cu binecuvîntarea muncii de fiecare zi.

S-ar spune că nefericirea, în loc să-l doboare, dă un nou imbold fecundității sale. Niciodată arta sa nu a fost atît de măreață, atît de înaltă. Purificată de toate elementele minore ce stăteau laolaltă cu esențialul, drama destinului uman atinge cea mai puternică expresie a sa. Tot ceea ce îi era exterior nu putea decît să-l abată de la adevărata lui menire, să-l îndepărteze de propriul lui destin. Mizeria îi răpește pînă și acea prietenie a lucrurilor de care se atașase, cu un soi de tandrețe pe jumătate senzuală pe jumătate sentimentală. Încăperea sa de la han e goală ca o chilie de călugăr. Totul a rămas în casa cea frumoasă, pe mîinile creditorilor, tablourile, gravurile, porțelanurile, damascurile, mătasurile. E săracă precum hambarul acela ce-i slujea drept locuință și atelier, odinioară în casa părintească, în preajma morii zgomotoase. Omul aflat în pragul bătrîneții regăsește atmosfera aceea de săracie ce i-a învăluit copilăria și, în loc să se simtă mai mic aici, prinde noi puteri, prin această asceză pe care i-au impus-o evenimentele.

Dacă dușmanii săi și-au închipuit că-i pot nimici geniul, azvîrlindu-l în mizerie, dezamăgirea trebuie să le fie mare, căci noile lui tablouri, născute în perioada aceasta cumplită de privațiuni materiale și de suferințe morale, sînt iluminate de o frumusețe spirituală, ce nu strălucise încă niciodată cu atîta putere în opera sa. S-ar spune că sufletul acesta, atît de zbuciumat în vremurile de bunăstare materială, intuind parcă faptul că nimic din ceea ce e exterior și material nu ne poate dărui fericirea — dobîndește în restrînte o vigoare și o certitudine care-l alină, oțelindu-l. Într-adevăr,

în clipele acelea, când durerea îl poartă pe artist spre ființa sa cea mai lăuntrică, conflictul ce se află la temelia vieții lui se potolește. Personalitatea lui Rembrandt, ca și geniul său, se clădește pe lupta unor tendințe antagoniste: cele ce-l răpesc pe om lui însuși, spre a-l supune *divertismen-ului* — în sensul etimologic al cuvântului — și cele care concentrează în jurul focarului de liniște al vieții sale lăuntrice. Frământările acestea divergente ale simțurilor, mereu îndreptate înspre afară, de o manieră cu atât mai activă, cu cât pictorul este, prin definiție, un ins pentru care lumea exterioară există cu intensitate — și ale cugetului, ce știe că tot ceea ce nu este el însuși nu-i decît aparență și că legîndu-te de lucruri, te înrobești amăgirilor, pofta aceasta de plăcere senzuală, prin văz, prin pipăit, în perpetuă opoziție cu repelierea conștiinței înspre esențialul ideii și al sentimentului, au zguduit neconținut și violent viața omului și a artistului Rembrandt. Fiecare dintre tablourile lui marchează o treaptă în procesul de exteriorizare și în procesul de interiorizare, care i-au împărțit existența. Deși înclinat spre meditația în tăcere și spre contemplarea infinitului în natură, pasiunea senzuală, dorința de a se împărtăși prin simțuri, și nu numai prin intelect în toate aspectele acestei naturi, întretinuseră această discordie, de pe urma căreia sufletul său rămase strivit. Durerea îl restituie lui însuși, cu un fel de violență tiranică, în care opera sa iese, la urma urmei, în cîștig, așa cum metalul se purifică pe rugul care-l debara-sează de toată zgura ce-i ascundea minunata strălucire.

Tablourile pe care Rembrandt le pictează în odaia sa de la han, sînt pătrunse de suferința și de umilința care-l copleșesc, dar acestea le și înalță în virtutea sacrificiului acceptat cu noblețe și bucurie. Simpatiile ce i se mai arată îi apar cu atât mai prețioase, cu cât sînt mai rare. Unele persoane de vază din Amsterdam, ca doctorul Tholinx și caligraful Coppsnol, îi comandă portretele, iar dacă i-ar lipsi modelele, prietenii săi, comedianții și învățații evrei, sînt întotdeauna gata

să-i pozeze. Și iată că, în momentul cînd, după douăzeci și patru de ani de celebritate, artistul se prăbușește înfrînt, un chirurg îi cere, pe neașteptate, să picteze o a doua Lecție de anatomie.

Acestea sînt ciudățeniile sorții. Dacă doctorul Tulp se află la obîrșia celebrității lui Rembrandt, în ceasul cînd gloria pare să-i întoarcă spatele, vine un alt medic, doctorul Deyman, și îi propune același subiect. Tablourile își au destinul lor. *Lecția de anatomie a doctorului Tulp*, care a fost cel dintîi pas triumfal al geniului, strălucește în perfecțiunea ei neștirbită. *Lecția de anatomie a doctorului Deyman*, ivită din întristare, din rușine, din umilință, din disperare, pare să poarte apăsarea unui blestem. Calamitățile tragice s-au îngrămădit asupra tabloului. Devorată în parte de un incendiu care nu i-a cruțat decît motivul central, pînza aceasta ce s-ar părea că împărtășește nenorocul ce-l apasă pe artist în clipa cînd o picta, a fost nu de mult din nou mutilată de un nebun, care a sfîșiat-o cu lovituri de secure. Să fie oare într-atît de pătrunsă de nenoroc și de mizerie, cînt însăși „viața de lucru“ i-a fost călăuzită de niște zodii nefaste (85)?

Este triumful morții, al abjecției și al descompunerii. Cadavrul asupra căruia își desfășură doctorul Tulp elocința mai păstrează încă o oarecare noblețe, prin faptul că era neatins; aici, păcătoasa condiție umană, își dezvăluie urîtenia, sinistră și grotescă. Din mortul acesta, ce ni se prezintă din față, într-un racursiu frapant, vedem mai întîi picioarele, niște picioare ignobile și ridicole, zugrăvite cu un realism sfîșietor. O stofă murdară îi acoperă gambele, și apoi vine toracele găunos, ce-și cascadează vîgăuna, goală, sub bolta coastelor. Îți dai seama că tot ceea ce putea servi vreunei demonstrații savante a fost scos din masa aceea moartă. Intrînd în eternitate, sufletul pustiit i-a lăsat acestui chip o expresie de buimăceală lugubră, de parcă povara gândirii ar fi prea grea pentru el, de parcă individul ar abdica, deodată, înaintea unei probleme cu neputință de dezlegat. Învelișul craniului, căzîndu-i peste obraji, îi lasă

omului pe cap o bonetă de piele sîngerîndă, în vârful căreia apare creierul dezgolit, degradat, pîngărit de lumina aceasta de amfiteatru, ce cade drept pe misterioasa materie gînditoare. Un asistent prezintă, ca pe o cupă, calota craniană, pe care chirurgul tocmai a desprins-o. Din doctorul Deyman nu se vede altceva decît mîinile, ocupate să scormonească prin materia aceea cenușie, ce face o mîndrie a omului conștient; omul nu are chip. Incendiul a distrus totul, în afara cadavrului și a acestui student melancolic, ce contemplă lăcașul morții și al descompunerii, cu o privire de o compasiune anxioasă.

Se știe, din desene, că pentru cea de-a doua lecție de anatomie, Rembrandt construisese o compoziție în semicerc, ce aduna o cunună de vii în jurul acestui mort, care devenea astfel personajul principal al tabloului, eroul acestei epopei, grandioase și absurde, care este existența omenească. Clădită pe o diagonală ce ținea în cumpănă masele mișcătoare, *Lecția Tulp* ne face să ne coborîm privirea spre cadavru; *Lecția Deyman*, dimpotrivă, face din acest cadavru focarul dinamic al operei, punctul de întîlnire al tuturor spițelor evantaiului, centrul plastic și spiritual — al unei compoziții, care e mai mult o problemă de gîndire decît o problemă de formă.

Obsedat, cum a fost dintotdeauna, de sentimentul vremelniceții, al mizeriei (dorința lui perpetuă de a cîștiga bani nu e decît o consecință a acestuia, compensația lui), al singurătății și al morții, artistul dă acum soluții noi neliniștilor. Știe că sărăcia nu e atît de cumplită pentru un artist și că, oricum, e mai puțin de temut decît ispita primejdioasă a bogăției, care îl înjosește pe om, în viață ca și în arta sa. În clipa în care se vede prădat de toate bunurile sale pămîntești, se întoarce înspre acela care și-a luat-o de soată pe Doamna Sărăcie, și el, care și-a ales atît de arareori ca subiecte pe sfinții bisericii catolice, gravează cu fervoare emoționantă, de umilință și de iubire, imaginea Sfîntului Francisc, primind stigmatul (86). Dar dragostea lui pentru *Il Po-*

*verello*¹ rămîne omenească, deoarece el vede în acesta mai cu seamă un frate al său întru sărăcie; tîlcul miracolului îi scapă, sau mai bine-zis, artistul șovăie să-l exprime, din silă, din pudoare sau din respect. În locul celui Christ strălucind în foșnetul aripilor de heruvimi, pe care-l descriu pictorii italieni, potrivit tradiției, nu se află aici decît un simplu crucifix de lemn, înălțat printre copaci, în fața căruia se roagă, îngenunchat, un sfînt Francisc cu barbă mare albă, cu totul diferit de portretele realiste ale unui Margaritone d'Arezzo². Rembrandt transpune scena din Verna stîncoasă, într-o pădure umbroasă din Olanda. Semnificația scenei e de asemenea alta, din moment ce latura materială a miracolului, cu rănilor ce sîngerează dintr-o dată, în carnea intactă nu-i evocată cîtuși de puțin. Aici nu se află decît colocviul dintre om și acel Dumnezeu răstignit: cuiele supranaturale ce-l vor face pe om sfințit prin durere, asemenea cu Dumnezeu, nu se înfig în palma mîinilor, ci în suflet.

Nu există tablou în această epocă, care să nu fie mărturia spirituală a vieții sale launtrice, mai mult ca oricînd concentrată în jurul enigmei privind destinul omului; și nu e nici unul care să nu se refere, în vreun fel, la întîmplările ce l-au rănit atît de mult, trupește și sufletește. Îngerul care-l doboară pe Iacob, doar prin puterea mîinilor sale, ce i se așază blînd, fără să apese măcar, pe șold și pe ceafă, e însuși sufletul său, pe care omul și-l contemplă față în față, și care e

¹ Intregul alineat se referă la Sfîntul Francisc din Assisi (1182—1226), numit și *Il Poverello di Cristo* („Sărăcuțul lui Cristos”), sau *Il fidanzato de la Madonna Poverità* („Logodnicul Doamnei Sărăcie”) cu urmare a faptului că, renunțînd la condiția sa de fiu al unui bogat negustor de postavuri, a devenit un exponent al „poporului mărunt” și a predicat sărăcia, în care vedea mijlocul de regenerare morală și de revenire la virtuțile creștine primitive. (n. tr.)

² Margaritone d'Arezzo (apr. 1230—apr. 1300), pictor italian, cu o viziune îngust realistă, săracă în imaginație, cunoscut mai ales ca autor al unor tablouri religioase, reprezentînd-o pe Sfînta Fecioară, sau pe Sfîntul Francisc din Assisi. (n. tr.)

pentru întâia oară în afara lui, cu acea poruncă, tandră și totodată implacabilă, a supranaturalului, ce-i comandă carni. Cei doi luptători se privesc cu o ardoare războinică, plină de dragoste. Ei nu-și sînt vrăjmași unul altuia, abia de-și sînt străini, și nu se știe dacă înlănțuirea lor e o îmbrățișare fraternă, ori o încheștare de rivali. Omul îi aparține încă naturii brute, cu tipul lui rustic și cu claia sălbatică a pletelor și a bărbii lui, nedesprins încă de tot de lumea instinctelor primare. Dar instinctul divinului sălășluiește în el și-l aruncă în această înfruntare cu oaspetele cehesc. „Ci nu te voi lăsa, înainte ca tu să mă fi binecuvîntat“. De cîte ori va fi meditat Rembrandt asupra acestei fraze, pe cînd citea istoria acestei înfruntări nocturne dintre om și sacru? Sentimentul agonie al artei a făcut la el, din fiecare tablou, o luptă, în care creatorul înfruntă haosul, și desprinde, din amorf, un univers de forme vii. A cunoscut toate bucuriile și toateangoasele creației, dezamăgirile și deznădejile ei. Cînd își lua paleta și penelurile, aștepta binecuvîntarea îngerului, iar cînd aceasta îi era acordată, lumina se revărsa pe pînză ca un mesaj divin. Căci îngerul e ființa de foc și de spirit, pe care artistul o înlănțuie, spre a o sili să rămîna cîtva timp în această formă, pînă ce misiunea va fi fost împlinită (87).

Niciînd nu a avut Rembrandt atîta nevoie de înger. Iacob pare orb, așa cum era Tobie, iar iluminarea nu-i poate veni decît din victoria sau din înfrîngerea lui, acceptată. Îngerul acesta luptător nu-i ia ochii cu scînteierile aripilor sale; lupta se desfășoară pe întuneric, doar un fel de amurg arămiu îi învaluipe pe luptători. Cele patru mari tablouri din această perioadă sînt luminate de același clarobscur brun, cu sclipiri de aur. Cel mai tragic, dar și cel mai luminos, e *Renegarea Sfîntului Petru* (88), cu opacitatea grea a corpului de gardă, prin care se strecoară, ca dîra unui meteor dispărut, raza prezenței divine ce a străbătut-o. Sclipiri de lămpi șerpuiesc pe căști și platoșe, luminează colțuri de umbre, în care se

agită niște ostași. Cînd lumina se așterne, pentru o clipă, în toată strălucirea ei, ea modelează chipul apostolului, chiar în momentul în care acesta își reneagă învățătorul. Izvoarele viitoarelor lacrimi, inepuizabile, sînt gata să țîșnească, sub șocul acestei lumini, ce pătrunde în conștiința omului nedecis, cufundat în ezitățile lașității sale, și îl silește să privească în sine, să aleagă, să se hotărască. În toate tablourile lui Rembrandt, lumina acționează ca un important factor spiritual. Ea nu însufletește doar pînză din punct de vedere plastic, desprinzînd din haos relieful formelor. Ea îl cheamă pe om să se sublimeze pe sine însuși, și acest colocv al materiei cu cea mai imponderabilă dintre forțe, exprimă marea dramă a umanității. Lupta lui Iacob cu îngerul reappare, sub cele mai felurite înfățișări, ori de cîte ori lumina silește materia să devină formă. Iar dacă materia se alege cu vreo rană de pe urma acestei încheștări cu divinul, această rană sfîntă e legătura ei cea mai prețioasă cu infinitul.

Lumina l-a părăsit pe omul devenit prizonier al propriei lui demențe. Tînărul muzician aplecat peste harpă, ascultînd în el însuși, înainte de a smulge corzilor muzica ce se va naște în instrumentul sonor, e cu desăvîrșire închis în universul acela de armonie, în care sufletul și simțurile lui își abolesc contrastele. El se împlinește de îndată ce se preface în cînt, căci muzica e glasul luminii, și ea și aceasta, îl ajută pe om să se desprindă din negurile, din îndoielile și erorile lui. O lumină supranaturală emană din harpă; ea nu ajunge totuși pînă la regele nebun, care-și ascunde fața în faldurile unei draperii, de parcă ar vrea să se sus-tragă chemării tulburătoare a melodiei, ce-i dă ocol, fără să poată pătrunde în lumea lui lăuntrică; fiindcă nebunia sfîrșește prin a-l izgoni pe individ afară din sine, prin a face din el, prin definiție, un apucat. Între David și Saul, muzica aruncă o punte prea fragilă, ce nu-l poate ajunge pe nebunul izolat de sine și incapabil să se mai întoarcă în sine, spre a-și regăsi adevăratele căi ale adîncurilor lui sufletești (89).

Chipul lui Saul exprimă o deznădejde pentru care nu există alinare; nu e disperarea aceea activă încă și creatoare, cum a putut fi aceea a lui Rembrandt, pe vremea când excesul de suferință morală și materială trezea în el cea mai intensă fecunditate. Disperarea regelui vine din faptul că nu se poate întâlni cu tânărul muzician, în planul comuniunii cu divinul, în care s-a plasat acesta, grație artei sale. Gestul ucigaș, prin care, potrivit Scripturii, e gata să curme, dintr-o dată, melodia, nu va fi decât expresia naivă și tragică a acelei poște de distrugere, ce însoțește întotdeauna neputința de a participa la ceva. David și Saul trăiesc în două lumi deosebite, între care nu există comunicare. Un hău de tenebre îi desparte, nestrăbătut de vreo lumină; în tablourile lui Rembrandt, lumina e aceea care unește, care leagă — prin simpatie, unire, tandrețe — pe o ființă de alta. Pe rege îl izolează o masă de umbră, sporită de draperia în dosul căreia își ascunde chipul înspăimântător, bîntuit de o tristețe neomenească ce evoluează pînă la turbarea criminală.

Drama lui Saul e drama singurătății, a neputinței de a comunica cu celelalte ființe. Nu mai e singurătatea aceea trupească, de care pictorul a suferit nespus după moartea Saskiei, și care-i devenise atît de apăsătoare, încît a căutat unele consolări în natură, în tandrețea umilă a unei slujnice. Singurătatea morală de care suferă astăzi, în ciuda prezenței lui Hendrickje, a lui Titus, a micuței Cornelia, a cîtorva prieteni ce se încăpățînează să-i rămînă fideli, e cu mult mai chinuitoare, și nu se află mîngîiere ce ar putea-o alina cu toată noblețea sufletească cu care-și îndură necazurile pricinuite de triumful vrăjmașilor săi, cu toată platoșa de mîndrie și de dispreț cu care s-a înarmat ca să reziste insultelor lor. Rembrandt nu poate să nu sufere din cauza acestei coaliții de interese și ranchiune meschine, pornite împotriva lui. Suferă în demnitatea lui de om, și mai mult chiar, în conștiința lui de artist. Nu le poartă pică dușmanilor, că l-au dus la sapă de lemn, fiindcă s-a expus singur, cu nesocotință, loviturilor lor a-

mestecîndu-se în lumea afacerilor, pentru care nu era nicidecum făcut. Va fi văzînd negreșit, în ruina de azi, pedeapsa dreaptă pentru greșelile sale: a căutat avuția, bucuria, plăcerile vanității și ale simțurilor, și toate acestea i s-au fărîmat între degete, căci tot ce ține de lumea materiei e în mod necesar pieritor și supus stricăciunii. Dacă banii au fugit de el, nimic mai firesc, fiindcă nu i-a îndrăgit îndeajuns ca să fie în stare să-i rețină.

Și totuși, în omul acesta, care nu murmură împotriva sorții ce l-a zdrobit, se stringe urgia unei mîinii cumplite; nu-i urăște pe oameni din cauza eșecurilor lui financiare, nici măcar pentru reaua-credință pe care o dovedesc în hărțuiriile lor judiciare. Nu suferă pentru sine, ci pentru îngerul al cărui trimis este, pentru mesajul pe care era însărcinat să-l transmită și pe care ei nu vor să-l priceapă. Numeroasele autoportrete care se eșalonează în această perioadă de la 1654 la 1660 (sînt vreo douăsprezece), exprimă, toate, acea decepție amară a pictorului genial ce-și vede opera contestată. Îi pasă prea puțin de-i este atacată persoana; e conștient că nu-i decât un mijlocitor, mîna care pictează sub porunca îngerului, vestitorul unui nou mod de a percepe universul, de a-l exprima și de a se contopi cu el. În loc să primească acest dar cu recunoștința fericită pe care o merită, contemporanii săi l-au gonit din mijlocul lor. N-au vrut să vadă frumusețea ce le-o pune sub ochi. I-au preferat pe unii artiști care erau la antipodul geniului său, ori, lucru și mai grav și mai absurd, pe cei care, luînd lecții de la el, nu rețineau din ele decât niște formule comode și niște procedee profitabile, care deformau glasul măreț al îngerului, adaptîndu-l slăbiciunii simțurilor lor, mediocrității cugetului și a inimii lor.

Tristețea-i apăsătoare, care-i pustiește chipul, adînc brăzdat, e aceea a artistului neînțeles. Fali-mentul comercial, eșecul material, pierderea bunurilor și a banilor, a considerației și a popularității nu-l ating. Nu pentru că ar fi cu totul mai presus de plăcerile pe care le aduc ele, căci, ca mai toți artiștii, are și el nevoie să se simtă iubit, înțeles,

încurajat; chiar dacă celebritatea nu-i decît monedă măruntă a gloriei, a mai putut și ea să-l îmbărbăteze cîteodată pe căutătorul acesta, nici-cînd sigur că și-a atins țelul. Nu cere laudă ori măguliri, nu-l supără favoarea de care se bucură rivalii săi, nici chiar prostia de a fi pus în competiție cu cei ce nu posedă altceva, decît ceea ce au primit de la el. S-ar amuza chiar de acuzele ce i se aduc, unele stupide, cum e reproșul că-și șterge pensulele de pulpanele hainei, altele mai grave, ca învinuirea „ortodocșilor“, ce cred că descoperă în ereziile sale artistice și religioase masca unei neputințe de a picta și de a se ruga ca toată lumea. Nu s-a vorbit oare destul de farsă, de mistificare, iar cei care pretind că „pictează întunecat“, nu merg oare într-acolo, încît explică aceasta spunînd că e incapabil să redea lumina?

El îndură fără mînie atacurile care nu-i vizează decît persoana sau talentul. Poate că nu-i îndeajuns de orgolios, ca să dobîndească, din singurătate, ca și din faptul că e ținta răutății mulțimii, o satisfacție, o confirmare, că se află pe drumul cel drept. Impopularitatea nu a fost nicicînd un motiv de orgoliu, pentru omul acesta tandru și sensibil. Ea dezvăluie, de altfel, dureros, recunoașterea, neînțelegerea, ale căror victime sînt el și opera sa. Nici o suferință nu o egalează, pentru el, pe aceea de a asista la acest refuz al dreptății, la conspirația aceasta oarbă, care atinge, în spatele omului, opera, care, prin persoană, rănește geniul, acel geniu, de esență divină, de substanță angelică. Dacă Moise, coborînd de pe Sinai, se înfurie văzîndu-și poporul prosternat în fața unor idoli nedemni de adorație, o face din respect pentru Tablele Legii, ce i-au fost dictate de cel Atotputernic, înconjurat de furtună și fulgere, și pe care el le-a gravat cu mîna lui, fidel glasului lui Dumnezeu.

Profetul mîniat flutură stîncă însemnată pe deasupra capetelor necredincioșilor, gata să-i strivească sub urgia cerului, gata să distrugă mesajul pe care oamenii nu sînt demni să-l asculte. Să ne mai mire faptul că acest Moise din 1659 (90), născut în cele mai tragice ore ale mizeriei, singură-

tății, părăsirii, este și el un autoportret al lui Rembrandt? Spre a-l recunoaște în această convențională figură bărboasă, trebuie să-i regăsești relieful familiar al obrazilor și al frunții, nasul mare și rotunjit, orbitele înfundate adînc, așa cum apare în celălalt autoportret, pictat în același an — portret aflat în colecția Mellon, la Washington (91) — în care nu apare decît ca Rembrandt. În Moise e mai multă mînie, în Rembrandt, mai multă tristețe, împovărată și dezamăgită; artistul își împreunează strîns mîinile într-un gest dureros, pe cînd profetul își înalță deasupra capului cele Zece porunci, dar sufletul care sălășluiește în cele două tablouri este același, ca și sentimentul care le-a inspirat. Cît de mult i se aseamănă celui Moise al lui Michelangelo, născut, și el din singurătatea sălbatică în care îl ținea nepăsarea contemporanilor, pe sculptorul florentin.

În momentul supremei deznădejdi morale, pictorul olandez și pictorul Sixtinei exprimă, în figura lui Moise, aceeași durere, a artistului neînțeles. Michelangelo îl înfățișase în clipa care precede dezlănțuirea acestei mîinii de temut și tremuri la gîndul că acest uriaș de marmură s-ar putea ridica, că gestul lui reținut ar spulbera universul dacă și-ar da frîu liber întregii energii, de urgie și răzbunare, care e închisă în el. Moise al lui Rembrandt e mai emoționant, poate, fiindcă este mai uman, fiindcă e mai degrabă îndurerat decît mînios. Îndărătul lui, muntele, înconjurat de trănete, s-a stins. Dacă n-ar avea în mîini mărturia scrisă a colocviului său cu Dumnezeu, s-ar putea îndoi că i-a auzit vocea. El părăsește locul solemn și măreț al Revelării, ca să se întoarcă printre oameni, în cîmpia unde evlavia lor năîngă dănuiește în jurul unei vite de aur. Le-a dat ce a fost mai bun în el, tot ce a primit spre păstrare de la Dumnezeu, geniul său, cuprins în opera mîinilor sale; acum, într-o sală a aceluiași han, unde și lucrează, în acest moment, opera trece din mîna în mîna, obiect de licitații derizorii din partea acelor „amatori“ ce nu se gîndesc decît să cumpere pe un preț de nimic, astăzi, ceea ce ar fi plătit

atît de scump ieri, cînd era un semn de distincție să-l protejezi pe Rembrandt și să fii pictat de el.

Poate să audă, din odaia lui, glasuri binecunoscute, rostind cifre. Vocile prietenilor care se făleau să fie văzuți cu el, ale negustorilor care-și disputau tablourile lui, ale cunoscătorilor care cerșeau o copie a unei gravuri de negăsit. Cursurile fictive, pe care crezuse că le menține foarte ridicate, nepunînd în vînzare totalitatea tirajelor gravurilor sale, se prăbușesc, de cînd s-au aflat la el acele foi nevîndute cu care spera cu naivitate să-i reușească o afacere avantajoasă. Dacă vînzarea s-ar face corect, cîstit, i-ar aduce mult mai mulți bani decît i-ar trebui ca să le plătească tuturor creditorilor, ba i-ar mai rămîne și pictorului o oarecare avere, dar conjurații acționează în așa fel, încît ruina e de neînlăturat. Pentru ca sentința care l-a declarat insolubil și care l-a dus la faliment să fie justificată, trebuie să i se dovedească neputința de a-și plăti datoriile. Și-atunci, în bună înțelegere cu negustorii și amatorii, experții evaluează la cele mai joase sume, mobile, stofe, tablouri, gravuri, desene, bijuterii.

Crochiurile lui Breughel, schițele lui Michelangelo, gravurile lui Lucas din Leyda și ale lui Marcantonio în tiraje rarissime, sînt date pe prețuri de nimic. O conspirație tacită îi îndepărtează de la licitație pe străinii ce ar fi ispitiți să dispute acestui grup de jefuitori de epave măreața pradă ce sînt pe cale să și-o împartă. Nu Eisten, nu Six, vor fi îndrăznit oare să vină chiar ei, să-l despoaie pe cel mai mare pictor al aceluia timp, sau vor fi trimis mandatarî, însărcinați să pescuiască comori din dezastrul acela? Bijuteriile Saskiei se înșiră pe mese, printre stofele de preț, în care se înveșmînta ca s-o picteze. Totul se duce pe apa Sîmbetei, cartoanele de stampe, mapele doldora de desene, capodoperele artei italiene și olandeze, miniaturile și perlele, lanțurile de aur și pumnalele malaieze, încrustate în rubine...

Cînd se adună sumele obținute din cele două vînzări, se ajunge la totalul ridicol de cinci mii de florini, de-abia a opta parte din suma pe care

experții o fixaseră, cu zece ani mai înainte. Cu prețul acesta, e imposibil să fie plătiți toți creditorii. Nu numai că Rembrandt e ruinat, dar rușinea falimentului apasă asupra lui cu toată greutatea datoriilor neachitate. Nu se va putea nici cînd scutura de povara aceasta, ce-l împiedică să se ridice din nou. De s-ar apuca din nou de afaceri, creditorii ar fi gata să-și adjudece beneficiile acestor operații. Din toată faima lui, nu-i mai rămîne decît reputația unui negustor nepriceput, a unui pictor himeric, care încearcă să ocolească, prin îndrăzneli de avangardă, legile stricte ale măiestriei tradiționale. Un alt proprietar s-a instalat în casa lui frumoasă; colecțiile sale împodobesc locuințele dușmanilor sau pe ale foștilor lui prieteni, și unii și alții, la fel de ahiați după pradă. O cameră modestă, în „hanul Coroanei Imperiale”¹, constituie, de acum încolo, întregul său regat.

Pe pămînt, da. Dar adevăratele comori, bogățiile ce nu sînt rîvnite nici de hoți și nici supuse decreștudinii ori profanărilor timpului, acestea îi aparțin încă, din belșug și neatinse. Iubirea de lucruri, stăpînirea lumii prin simțuri și prin inimă, comuniunea cu divinul, iată bunurile pe care nimeni nu i le poate răpi. E mai bogat acum, decît a fost vreodată, scăpat de toată acea falsă bunăstare, ce a fost cît-pe-aici să-l facă să uite în ce constă binele suprem. „Să-mi pară mereu bogat înțeleptul și să am neconținut atîta aur, cît înțeleptul singur poate duce cu el”. Deplina-i sărăcie îi împlinește dorințele; tot ceea ce posedă îl sărăcea, fiindcă îi împuțina virtuțile sufletului. Asemeni cerșetorilor ce pribegesc pe drumuri, cu sacul gol, dar cu ochii plini de pacea profundă a spațiului, de strălucirea sublimă a soarelui lui Dumnezeu, dobîndește și el, în sfîrșit, acel belșug, pe care nu-l dorise și care îi este dat, la capătul tuturor suferințelor, drept cel mai frumos, cel mai bogat dar.

Restituit sieși, i se poate consacra singurei sale viziuni de artist, fără să-i mai pese mult timp de

¹ Este vorba de acel „De Keizerskroon”, înscris pe firma hanului de pe Kalverstraat, unde locuiește Rembrandt în această perioadă. (n. tr.)

cursurile bursei, de corăbiile ce brăzdează mările, cu încărcăturile lor costisitoare. Ce greșală, să vrei să faci din fiul acesta de morar un om bogat, și din cel mai dezinteresat dintre pictori un mînuitor de florini! Slavă Domnului, a trecut și prin încercarea aceasta, fără să-și piardă sufletul, pentru că el nu i-a fost niciodată angajat în schimburi, în tranzacțiile și în speculațiile prin care a fugit de ce a fost mai bun în el, spre a imita gesturile, poftele și pasiunile turmei. Această experiență, oricît de dureroasă ar fi, era fără îndoială necesară, pentru ca cei zece ani ce-i mai rămîn de trăit să însemne o ascensiune constantă, o purificare și mai desăvîrșită. Îi era dat și lui Rembrandt, ca la sfîrșitul vieții sale de obște, să-și afle Patimile, ca să-l întâlnească pe Dumnezeu, la care nu ajungi decît prin sărăcie, suferință și umilință. Ca să înțeleagă, în sfîrșit, adevăratul chip al lui Christos, care îl urmărise de-a lungul întregii sale existențe, sub măști nedesluite. Ca să triumfe asupra Timpului și a Spațiului, în înălțarea sa, acum nestăvilită, spre Infinit.

XI. FEȚELE LUI CRIST

Puține epoci au fost atît de profund religioase ca veacul al XVII-lea european. Nu-i vorba de acea evlavie, în ansamblu pașnică și naivă, întemeiată pe certitudini ce nu se discută, a Evului Mediu. Catedrala gotică se înalță spre cer cu elanul unei siguranțe spirituale nestăvilite și neabătute de nimic. Omul trăiește în pace cu Dumnezeu, cu natura, fiindcă se abandonează cu umilință autorității lor pe care inima sa a acceptat-o iar rațiunea sa nu se gîndește încă să o conteste. Nu spunem că această seninătate religioasă medievală n-ar fi fost nicicînd tulburată de furtuni; otrava subtilă a ereziei întinează cîteodată apa aceasta limpede, fără să reușească însă a distruge acest acord pașnic, această blîndă și duioasă armonie, deasupra căreia surîde chipul Fecioarei.

O dată cu Reforma este adusă în discuție întreaga temelie a credinței creștine. Raționalismul Renașterii, ce nu putea mulțumi sufletele cuprinse de sentimente pătimașe, dă îndărăt în fața patosului cu care se înarmează geniul baroc. Reforma și Contrareforma se înfruntă violent, zguduind echilibrul conștiințelor și al statelor. Moștenirea lăsată de Luther și Calvin națiunilor protestante — constînd din inchietudinea conștiinței, libertatea ei și căutările personale — se extinde pînă și asupra mediilor rămase catolice, pînă și la evrei, în rîndul cărora cei în pas cu

vremea îi înfruntă pe tradiționaliști; secolul lui Pascal și al lui Arnaud¹ este totodată și acela al lui Spinoza și al lui Uriel Dacosta².

Nici o țară nu era mai frământată de dispute religioase decât Provinciile unite, născute din războiul de eliberare. Înscriindu-și pe noul ei blazon cuvintele *libertate* și *adevăr*, Olanda se gândea înainte de toate la acea libertate de conștiință, ce-i îngăduie fiecărui individ să-și caute propriul său adevăr, în interpretarea independentă a cărților sfinte. Cu toată autoritatea pe care Sinodul din Dordrecht a recunoscut-o Bisericii calviniste ortodoxe, remonstranții și menonitiți își exercitau cultul liber, pe față, fără să fie stingheriți decât de implicitul blam. Două curente, unul venit din Spania, celălalt din Germania, stârneau totuși curioase mișcări subterane, de ale căror urmări se resimțeau și sectele protestante. Refugiații evrei aduseseră cu ei un spirit de liberalism și de misticism ce nu erau întotdeauna în concordanță cu doctrina oficială a

¹ Autorul se referă evident la jansenism (după teologul olandez Cornelis Jansen sau Jansenius, 1585—1638), doctrină teologică despre har, liber-arbitru și predestinare, ce stă la baza mișcării de la Port-Royal. Printre reprezentanții cei mai iluștri ai acestei mișcări se numără savantul, gânditorul și literatul Blaise Pascal (1623—1662), precum și o serie de membri ai familiei Arnauld (Arnaut, Arnault, mai rar Arnaud), între care: Antoine, numit și Marele Arnault (1612—1694), autor, în colaborare cu Claude Lancelot, al celebrei *Grammaire generale et raisonnée*, din 1660; Jacqueline Marie Angelique Arnauld de Sainte-Madeleine, numită și Mère Angelique (1593—1671), stareță a abației Port-Royal-des-Champs; sora acestora, Jeanne Caatherine Agnès Arnauld (1593—1671), de asemenea stareță, timp de cîțiva ani, a abației Port-Royal (ș.a.) (n. tr.).

² Gabriel da Costa sau Uriel Acosta (1585—1647) — nobil portughez, evreu de origine. Renunțînd la religia strămoșilor săi, convertiți la catolicism, desfășoară o intensă activitate misionară în rîndul evreilor din Olanda (unde și-a petrecut ultima parte a vieții). Încearcă o interpretare mai liberă, călăuzită de rațiune, a doctrinei religioase tradiționale, scriind *Examen traditionum Pharisaeicarum ad legem scriptam*. Neînțeles și persecutat de coreligionarii săi, se sinucide. Lucrarea postumă *Exemplar humanae vitae* cuprinde unele din mărturiile vieții sale zbuciumate. (n. tr.)

Sinagogii; între aceștia, unii „reformatori“, ce nu visau decât să dea o anumită suplețe severei discipline talmudice, se învecinau cu unii exaltați, copleșiți de iubirea divină, care, înainte chiar de apariția lui Baal Schem, preconizau un soi de kassidism¹, vizionar și patetic. Cît despre iluminiști, aceștia aparțineau acelor biserițe ale micilor comunități ecleziastice germane², care păstrau moștenirea Gnozei și contoapeau într-un ciudat sincretism al Orientului și al Occidentului, sedimente ale celor mai vechi erezii creștine.

Aceste tendințe antagoniste se înfruntau, se ciocneau, cu o violență cu atît mai mare, cu cît liberalismul ospitalier al Olandei atrăgea în Provinciile Unite toate sectele mărunte, mai mult sau mai puțin misterioase, izgonite din celelalte țări. Climatul spiritual al acestei țări favoriza mulțimea aceasta de doctrine dintre cele mai stranie, ce invocau doctrina reformatorului ca să revendice o libertate pe care — în numele ordinii și de teama tulburărilor pe care un exces de generozitate le-ar fi putut atrage după sine — protestanții ortodocși se pregăteau să le-o refuze. Se discutau, deci, cu patimă, probleme religioase trecînd pe primul plan al tuturor preocupărilor, la acești oameni formați de lectura zilnică a Bibliei și cu atît mai atrași de sectarism, cu cît convenția de universală toleranță făcea aproape necesară această intransigență.

Van Gogh, cel care — înainte de a implora vraja luminii în lumea formelor — începu prin

¹ Kassidism sau hasidism (de la cuvîntul ebraic hasidim, ce-i denumea pe cei pioși) — doctrină religioasă a unei secte evreiești, răspîndite în Polonia (Podolia, Galiția), prin sec. al XVIII-lea. A fost fundamentată de Israel ben Elieser (1699—1760), autorul mitului despre *Bealschem*. Hasidismul se caracteriza prin exaltare mistică și prin credința în miracole, respingînd totodată unele practici formale ale cultului mozaic. A fost studiat de profesorul austriac de origine evreiască Martin Buber (1878—1965) la începutul acestui secol. (n. tr.).

² Termenul vizează aici concepția religioasă a unor curente de genul aceloră ce aveau la bază ideile lui Rozenkreuz sau ale lui Böhme, despre care a mai fost vorba în capitolele anterioare. (n. tr.)

a evangheliza Borinage¹-ul, știa ce poate însemna pentru un suflet arzător, veșnic nemulțumit, *foamea de absolut*. Cel care a căutat divinul în soarele rotitor al florilor, în zbuciumul lanurilor pe care un suspin adânc de iubire le înalță către cer, în sărăcia sfântă a cocioabelor strivite sub un nor negru, acela înțelegea că nu există tablou al lui Rembrandt din care să lipsească divinitatea, după cum nici el însuși nu lipsește în nici unul din tablourile sale. Oricât era el de pasionat de absolut, Rembrandt nu s-a amestecat activ în discuțiile teologice; pentru el, mijlocul de a se întâlni cu infinitul nu-l constituia dialectica, ci contemplarea, extazul, iubirea și crearea formelor în care se manifestă prezența lui Dumnezeu. Propria-i religiozitate îl îndruma spre mennonism, fără să-l îndepărteze de reprezentării celorlalte Biserici, cu care îi făcea plăcere să stea de vorbă sau profita, discutând. El nu se zăvorăște în cadrul strîmt al unei secte; deopotrivă cu propovăduitorul mennonist Anslo, îi face să-i pozeze și pe remonstrantul Uytenboraert, pe predicatorul reformat englez Elison, pe pastorul Swalmius, pe ortodoxul Sylvius și pe marele apostol al iudaismului liberal, Israel ben Manassé, ale cărui lecții vor combate în sufletul tînărului Spinoza talmudismul riguros al rabinului venețian Saul Levi Morteira, pe care de asemenea îl pictează.

Se poate spune, cu toate acestea, că minia concetățenilor l-a lovit pe Rembrandt deopotrivă și pentru speculațiile lui nefericite, și pentru conformismul său. Nu i se ierta nici heterodoxia gândirii, nici aceea a artei, nici aceea a vieții și a gusturilor personale. „Nu-și supraveghea îndeajuns relațiile și-i vizita pe oamenii de rînd, ceea

¹ Borinage — ținut în Belgia, la vest de Mons, bogat odinioară în zăcămintele de cărbuni. Van Gogh a propovăduit evanghelia, în tinerețe, în rîndul minerilor din acest ținut. Pentru referirile ce urmează, concludentă este îndeosebi corespondența marelui pictor cu fratele său Theo (Vincent Van Gogh, *Scrisori*, vol. I—II, în rom. de Em. Serghie, Ed. Meridiane, 1970). (n. tr.)

ce l-a stingherit și în munca lui“. Astfel vorbește Sandrart¹. De ce nu se ducea mai des la slujbele de la Udekerke? De ce nu se străduia să picteze ca toată lumea? De ce nu-și fixa ca țel al ambițiilor lui vreun scaun de consilier municipal? I s-ar fi iertat geniul.

Datele și armoniile lor secrete. În anul cînd Spinoza fu excomunicat, Rembrandt își văzu risipite toate comorile la licitație. Ceea ce frapa la cei doi „mari eretici“, era refuzul de a se adapta modurilor obișnuite de a gândi, de a te ruga, de a acționa, de a crea. Și totuși, vor fi existat vreodată două spirite atît de adînc frămîntate de ideea divinului? Și pictorul lui Saul nu merită oare deopotrivă cu filozoful *Eticii*, să i se spună „beat de Dumnezeu“? Beția aceasta nu s-a manifestat niciînd, la Rembrandt, prin speculații teologice sau prin compoziții fantastice. Nici un artist n-a fost atît de departe ca el de alegorie și de simbol. Cînd are revelația lumii vizionare, imaginea i se înfățișează în stare pură. Viziunea aceasta rămîne pe deplin interioară și mereu umană, adică exprimată cu vocabularul comun al percepției senzoriale.

Artistului ce vrea să facă perceptibil supranaturalul, fără a-l antropomorfiza, îi stau la îndemînă doar două căi. Una e aceea a nonreprezentării, care evocă prezența lui Dumnezeu printr-un tron gol, ca la Bizantini, trecerea lui Buda printr-o urmă de picior, ca în arta Indiei, înaintea ca influența elenistică să fi introdus reprezentarea. Orice antropomorfizare duce la „idoli“, la plăcerea pe care o încearcă omul creînd zei după chipul său și reflectîndu-și propria față în această oglindă. Cealaltă față e deformarea plastică, născocirea unei forme imaginare, alcătuite din elemente naturale, a căror îmbinare doar este supranaturală. Cel care tinde să înfățișeze divi-

¹ Joachim van Sandrart (1606—1688), autorul celebrei *Teutsche Akademie* (1675), este unul dintre contemporanii lui Rembrandt de la care s-au păstrat unele din primele mărturii cu privire la marele pictor. Sandrart l-a cunoscut mai îndeaproape între anii 1637—1642. (n. tr.)

nul sub o formă omenească, trebuie să o spiritualizeze în așa măsură, încît strălucirea ideii să mistuie substanța care-i servește drept veșmînt, nepăstrînd din ea decît conturul cel mai ușor, țesătura cea mai străvezie. Cel mai naturalist dintre artiști atinge astfel, cîteodată, un grad sublim de dematerializare; Jan Steen, care, dintre toți compatrioții lui Rembrandt, este poate cel mai truculent, în realismul lui voios și senzual, a talmăcit în felul cel mai delicat episodul pelerinilor din Emmaus, indicînd prezența lui Christ, printr-o lumină care se îndepărtează, se șterge.¹

Pictor religios, Rembrandt a făcut din chipul lui Christ focarul întregii sale opere. Pentru acest cititor pasionat al Bibliei, Vechiul Testament nu este decît pregătirea Evangheliei, preambulul Mîntuirii.

Dumnezeul Evangheliei atrage așadar iubirea lui Rembrandt, mai mult decît acela al Vechiului Testament. Dumnezeul lui Rembrandt s-a împovărat cu întregul omenesc al cărnii, asemeni celui mai umil dintre toți, înveșmîntat într-un trup bolnăvicios, cu o figură îndurerată, în stare să sufere de sete, de umilință, de neîncredere, de lovituri, de oboseală. Pradă răutății și prostiei oamenilor, țintă a neînțelegerii și a nerecunoștinței societății pentru care se jertfea, respins de toți, în afară de cei mai modești și mai compromișatori, de cei de care nu te mîndrești de obicei că ți i-ai făcut învățăcei sau prieteni. Evreu între evrei, comesean al strîngătorilor de dări, al păcătoșilor, al vameșilor. Suspect Romei, Sinedriului, tuturor cetățenilor de vază și cu stare din acea vreme.

Grecii ar fi compensat toate acestea, dăruindu-l cu o frumusețe supraumană sau inumană, dar Rembrandt vrea ca și cel mai neînsemnat cerșetor olandez să se poată recunoaște în cerșetorul

¹ Jan Steen (1626—1679) s-a impus prin scenele sale, de un realism pitoresc și adesea savuros, din viața oamenilor umili și a micii burghezii olandeze. Tabloul la care se referă autorul constituie realmente o operă de excepție în creația sa. (n. tr.)

acesta, ca vagabonzii și smeriții să nu-l găsească prin nimic diferit de un tovarăș de pribegie: de statură mijlocie, cu privirea tristă, firav la trup și atît de modest ca înfățișare, încît oferă comora Mîntuirii cu o expresie de milog. Ceea ce talmăcește Rembrandt în tablourile și, mai mult încă, în gravurile și desenele sale, este cuvîntul Evangheliei, tîlcul terestru al parabolilor, în care nu e vorba de animale fantastice, ci de păsări, de cîmp și de mîci, în care se pomenește de semănători, de vătăfi, de luntrași, de munca lor fără slavă și strălucire, în care soarele scînteiază deasupra drumurilor, în care lacul linge malul, plescînd ușor, în vreme ce bărcile, desprinse, scîrîie.

De îndată ce se apropie de Ierusalim, Rembrandt nu mai calcă sigur, se pierde pe pămînt. Masa ciudată a templului îl tulbură, prin arhitectura sa nicidecum văzută. Bolți vaste se pierd în umbra înălțimilor, sprijinite pe niște stalactite uriașe. Misterul evreiesc pe care-l întrezărea, vinea seara, prin ușa abia crăpată a sinagogilor dînd înspre lumini și cîntece, răsuna cu muzici bizare, însoțind cortegiul scînteietor al unui mare preot, care-i în același timp și mag și rege. Dar de cum regăsește drumurile prăfuite ale Iudeii, colnicele lor năpîrlite, care se acoperă dintr-o dată cu o mulțime ce-și uită de foame, spre a-și asculta învățătorul — acea mulțime care-și satură sufletul, lăsînd pe seama făcătorului de minuni să-i hrănească trupul — lanurile din care drumetii smulg spice, în treacăt, frecîndu-le apoi între degete, chiar de e ziua Sabatului, Rembrandt se simte din nou înconjurat de lucrurile familiare lui. N-a cunoscut el oare toate acestea încă din copilărie, această dărnicie a naturii, această frumusețe a peisajului și, dacă-i vorba de miracole, întoarcerea aceasta a lumii și transfigurarea ei în spațiu nu este un miracol ce se reînnoiește în fiecare zi?

Christul lui Rembrandt e un om care colîndă drumurile, care se oprește lîngă o fîntînă ca să-i vorbească unei femei ce scoate apă, care ascultă

gemetele bolnavilor și care spală picioarele drumetilor. Cîteodată minunea coboară ca o furtună în liniștea predicii obișnuite, ologii pleacă purtîndu-și targa pe care au fost aduși, morții își sfîșie lințoliul ca să-și înalțe cu brațele întinse lespede mormintelor, demonii înnebuniți părăsesc urlînd trupul posedatilor. Dar omul care împlinește aceste fapte ieșite din fire rămîne la fel de liniștit, ca și cînd ar continua să-și instruiască învătăceii, cu răbdare și blîndețe.

Nu le spune lor decît lucruri simple, ceea ce poate înțelege fără greutate un om care nu este deprins cu discuțiile intelectuale. Dar dacă trebuie făcut perceptibil non-sensibilul, cu ajutorul imaginilor familiare simțului, dacă e de explicat transcendentul prin imanent, dacă natura materială se pătrunde și se îmbibă dintr-o dată de spirit, acestea nu se întîmplă decît prin revărsarea sentimentului. Vechiul Testament e plin de miracole nemaipomenite, și Rembrandt nu se apropie nicidecum fără înfiorare de această atmosferă magică. „Înfiorarea este ceea ce e mai bun în om“. Dar el preferă uimirii aceleia patetice, iubirea umilă și liniștită ce strălucește în toate paginile Evangheliei, unde ea este evidentă și triumfă asupra misterului, sentiment ce domină rațiunea.

În diferitele perioade ale acestei existențe, ce constituie parcă o viață exemplară pentru orice existență omenească, figura lui Christ nu s-a schimbat, dar accentul cade cu mai multă sau mai puțină intensitate asupra uneia ori alteia dintre trăsăturile acelu chip. Dacă tînarul Rembrandt, influențat încă de arta italiană cunoaște un Christ baroc, din cale-afară de dramatic, împins în acțiuni patetice în care se dovedește victoria lui asupra lumii și a elementelor în epoca maturității, faptele pline de strălucire ale făcătorului de minuni îl preocupă mai puțin decît predica umilă de zi cu zi, consolarea dată nenorociților, dăruirea cu speranță a zdrențăroșilor și a deznădăjduiților. Și în sfîrșit, cînd suferința l-a modelat, dîndu-i acea înfățișare definitivă pe care o va

avea pînă în cea din urmă zi, cînd a fost pustit de durere și de umilință, scîldat în lacrimi, brăzdat de plugul tuturor încercărilor, un alt Isus se apropie de el, „omul durerii“, eroul Patimilor, care a suferit mai mult ca oricare om din lume și care știe ce înseamnă a fi rănit în toate felurile, trupește și sufletește.

Rembrandt se apropie de „prima înfățișare“ a lui Christ cu un fel de admirație pătimasă. Chipul însuși al lui Isus îl interesează mai puțin decît acțiunea în mijlocul căreia evoluează. O acțiune violentă și tragică, menită să seducă entuziasmul naiv al unui adolescent, sensibil la impresiile exterioare excesive, în manieră italiană. Frecventînd teatrele, pictorul a prins gustul jocurilor de lumină, care scot în evidență frumusețea sau grozăvia unei scene, s-a pasionat pentru decorul cu artificii de perspectivă, care prelungește la infinit căile necuprinse ale iluziei și pentru această ineputabilă magazie de recuzită, în care afli tot ce dorești și la ce nici nu te-ai fi gîndit vreodată. Își folosește proaspăta virtuozitate ca să evoce tarabele răvășite ale zarafilor și negustorilor nemernici, izgoniți cu lovituri de ciomag de răzvrătitul acela din templu (92), starea de groază a unei bărci pierdută în furtună, cu echipajul ei de mateloți desperați, cu pînza ei smulșă, cu parîmele sfărîmate pocnind în vînt (93), toată această latură naiv superficială, prin care încearcă să le dovedească altora și lui însuși că e în stare să piceze la fel de bine — sau la fel de prost — ca și artiștii barocului italian, pe care i-a luat drept model. Nu percepe încă din misterul evreiesc decît ceea ce este exterior și teatral, arhitecturile sale impresionante, costumele de un lux asiatic, ce nu sînt poate decît deghizări de tragezieni, transfigurate de o imaginație de poet vizionar. El n-a trăit încă toate acestea nici cu inima, nici cu trupul; le împrumută din plin din cufărul cu recuzită, nu îndeajuns de priceput încă să deosebească selipirea imitației, de cea autentică, fermecat de tot ce strălucește, scînteiază, unduiește, de acțiunile

203 furtunoase, de pasiunile dramatice. Acest om de-

prins cu lumina pe care a cunoscut-o încă din copilărie, în spațiul liber al goanei ei între pământ și cer, se lasă fascinat acum de proiectoarele de culisă, ce învăluie platoul în razele lor compacte. El simte *teatrul*, gândește teatrul, cu o predilecție în-născută pentru punerea în scenă și cu o fărîmă de prost gust italian, de care nu e vinovat numai teatrul. Ce deosebire între *Pelerinii din Emmaus*, tabloul atît de discret, atît de intim al lui Jan Steen, și această compoziție grandilocventă de la muzeul Jacquemart André (94) în care intră în joc cele mai neinspirate procedee baroce — femeia ce se agită acolo departe, în bucătăria ei, discipolul care se înspăimîntă, celălalt, care îngenunchează, răsturnîndu-și scaunul, și Christ, contra luminii, întunecat sub pala de lumină a unui reflector așezat în spatele lui, în poza unui cîntăreț de operă. Și aceste două *Învieri ale lui Lazăr* (95, 96), în care miracolul nu mai e decît un artificiu de teatru, destul de grosolan, realizat cu ajutorul lămpilor și al trapelor.

Oricît de emoționant ar fi subiectul, pictorul cedează încă acelei teatralități, care nu se știe dacă se datorează faptului că a frecventat prea asiduu unele reprezentații dramatice, ori aceleia că a fost prea sensibil la amintirile înflăcărâte ale lui Lastman, ce-și plîngea scumpa lui Italie. Dacă sensibilitatea religioasă, îmbinată în chip fericit cu sensibilitatea estetică, nu l-ar împiedica mereu să cadă în artificial, în declamatoriu, în *truc*, această teatralitate i-ar masca aproape sufletul, sub gesticulația histrionului. *Teologia* sa plastică regăsește, din instinct, liniile mari și sigure ale miracolului, în ciuda influenței supărătoare a punerii în scenă; ea așteaptă clipa în care tînărul își va atinge maturitatea spirituală, aceea comoară de emoție și de tandrețe ce va fi exprimată în operele celui de la patruzeci de ani, cînd dialogul de la inimă la inimă, de la suflet la suflet, va înlocui tiradele emfatică în care i s-a complăcut uneori tinerețea.

Nu a atins încă pe de-a-ntregul acest grad de interiorizare, cînd Staathouderul îi comandă cele

șase compoziții religioase de care a fost vorba ceva mai înainte. În aceste tablouri, emoția luptă cu un fel de schemă convențională. Această emoție apare aici „la comandă”, ca și subiectul, ex-ceptînd poate acel gest al pictorului, care, în rolul lui Simon din Cirene, susține crucea (97). Ce importanță are, dacă deseori, ca să fie pe placul prințului de Orania, se mulțumește cu o teatralitate doar mai impunătoare, care aduce aminte de Michelangelo, de Tițian și de Rafael? De altfel, nu în episoadele dramatice ale vieții lui Christ își exprimă Rembrandt cel mai bine credința și iubirea, ci mai curînd în momentele statice, învăluite în seninătatea aceea pașnică a convorbirilor cu discipolii, a vindecărilor miraculoase, pe care o tălmăcește atît de bine *Piesa de o sută de florini* (98), ale cărei frumuseți tehnice și a cărei spiritualitate luminoasă nu vor fi nici-cînd îndeajuns de laudate.

Dacă metafizica și estetica lui Rembrandt (la fel de importante, și una și cealaltă, și inseparabile), ar trebui rezumate într-o singură pagină, n-am găsi poate nici o operă care să ne facă să pătrundem atît de departe în resursele meșteșugului de pictor și în tainele omului. Meșteșug de pictor? Cu siguranță, căci niciodată vreun gravor (care n-ar fi decît gravor), nu ar poseda acea bogăție a coloritului, acea inepuizabilă scară de valori, dacă la experiența gravurii nu s-ar adăuga și aceea a paletei și a penelului, Rizul¹ dobîndește aici ponderea, densitatea tușei, cerneala are materialitatea pasteii, cuprul devine un suport tot atît de suplu ca și pînza, iar acul care gravează are gingașia celui mai fin penel. Și mai mult însă decît virtuozitatea tehnicianului, uluitoare este acea adîncă tandrețe răspîndită asupra întregii scene.

Dinamismul în spirală, care este la Rembrandt una dintre legile majore ale construcției, ținînd parcă de structura metafizică și plastică a ope-

¹ Rizul = zgîrietură practică în placa de cupru cu ajutorul acului de gravat (conf. germanului *Ritze*). În original, *taille*. (n. tr.)

relor sale celor mai profund interiorizate, conferă acestei gravuri un fel de pace sublimă, de adâncă tihnă a conștiinței omenești, înseninate de prezența lui Dumnezeu, care, cu același gest, îmbărbătează, iartă, vindecă și binecuvîntează. Desprinzîndu-se de pe fondul întunecat, unde stratul de cerneală atinge o intensitate de negru gras și totodată catifelat, chipul lui Christ pare focarul durerii și-și rostogolește valurile în jurul său. Toate amărăciunile trupului și ale sufletului se învîlmășesc către învățător. Unii își aduc ologii, culcați pe o targă, alții, inima lor ostenită, sufletul lor neliniștit, cugetul frămîntat de îndoială ori deznădejde. Bătrînețea, boala, sărăcia, dezgustul de viață, își descarcă, la picioarele celui ce consolează, povara care le copleșește și de care doar el le poate ușura. Marele cortegiu al durerii omenești se desfășoară în fața lui, fără strigăte, fără lacrimi, fără gesticulație dramatică; mîinile se împreună, într-un gest calm, de implorare și speranță. Nu se poate imagina nimic mai dramatic, și în același timp mai nobil și mai măreț, prin însăși seninătatea ce se desprinde din această scenă.

Dinamismul specific lui Rembrandt, care nu e făcut din expresia exterioară, ci dimpotrivă, din evocarea intensității în ceea ce are ea mai secret și mai reținut, tinde în operele sale cele mai patetice înspre o grupare circulară, în jurul centrului spiritual. E un punct luminos — aici, figura lui Christ — de unde pornesc liniile de forță pe care se întemeiază arhitectura întregii compoziții, solidă și totodată suplă. În nici una dintre operele lui nu se află o schemă geometrică riguroasă, căci pentru el viața se revarsă mereu dincolo de figuri și numere. Opera lui nu e cifrată, nici în simbolismul, nici în proporțiile sale, iar structura numerică e totdeauna scăldată aici de o anumită libertate biologică, așa cum scheletul se înfășoară cu carne. A regăsi în această expresie plastică a durerii o geometrizare a liniilor pare deci, cînd e vorba de Rembrandt, o operație artificială, dar nu-i inoportun să o

semnalăm totuși, deoarece ea ne demonstrează mai bine în ce măsură abstracția, străină conștiinței și voinței creatoare a artistului, se retrage în ascunzișurile cele mai adînci ale geniului compozițional.

Legile majore și eterne ale proporțiilor, pe care Rembrandt nu-și bătuse niciodată capul să le lămurească, indiferent cum era la orice intelectualizare a artei, stau, cu toate acestea, la baza operei sale ca niște temelii invizibile, cu atît mai trainice, cu cît sînt mai puțin vădite. Suprapunîndu-se peste tablourile sau gravurile sale o „grilă” de linii geometrice, iese și mai bine în evidență cu cîtă energie scapă creația aceasta vitală, în dragostea ei pentru tot ce înseamnă viață, dogmatizării venite din partea inteligenței matematice. Aceasta din urmă nu inspiră decît fără a fi el conștient instinctul estetic al pictorului; ea nu-i dictează nici formele, nici mișcările, care rămîn supuse doar forței active a expresiei patetice. E treaba esteticienilor să filozofeze asupra valorii plastice a acelei piramide răsturnate, pe care se eșafodează *Rondul de noapte*, asupra acelei rețele de diagonale ce susține *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* sau a vastei spirale turnate din *Piesa de o sută de florini*. Cine se preocupă înainte de toate de cunoașterea umanității esențiale a lui Rembrandt trebuie să înlăture unele considerații care lui însuși i-ar fi fost străine, ca și cînd geniul său arzător n-ar fi avut știința de legile estetice, căroră fără să vrea li se supunea. Cel mai mare merit al său este, ca să spunem așa, că nu a ținut seama de bazele¹ organizării geometrice ale universului, că nu a imobilizat niciîcînd, într-o formulă abstractă, torentul vital ce-l anima. Iată de ce, în vremea cînd Vermeer fereca substanța vieții în cristale pure și limpezi, inumane și neliniștitoare ca orice perfecțiune, și reducea la perlă, la cochilie, la piatră prețioasă, amalgamul confuz al trupului și al spi-

¹ În original, *substructions*, termen creat prin adaptarea latinescului *substructio*. (n. tr.)

ritului în om, Rembrandt refuză această operație lucidă a minții, care fixează într-o materie incorruptibilă, netedă ca jadul și străvezie ca diamantul, substanța tulbure a bucuriei și a durerii omenești; lui îi place până și imperfecțiunea trupului pe care-l pictează, îl iubește așa îndurerat, pieritor, păcătos, fiindcă doar celui care suferă îi poate dărui compasiunea și dragostea sa și fiindcă n-ar picta dacă nu s-ar putea împărtăși în propria-i creație din toate slăbiciunile și mizeriile creației divine.

Rembrandt nu dorește o lume mai perfectă decât aceea care a fost creată; el se străduiește doar să desăvârșească această creație, dând ajutor ființelor nedesluite care sălășluiesc în ea să prindă formă și viață. La toți cei ce trăiesc în abstract¹ se manifestă întâi o anume oroare față de forma vie; ei vor să o ducă spre o perfecțiune care să-i elimine urâteniile, defectele, erorile. Sînt mai severi decât însăși natura și-și trădează orgoliul, — numit, *proporție divină*, ci o lege pe care doar mințile lor a născocit-o, și a cărei prezență în natura vie o caută mai apoi ca s-o facă să corespundă cu schemele lor intelectuale prestabilite. Pentru Rembrandt sentimentul trebuie întotdeauna să triumfe asupra rațiunii. Acest senzual, ce iubește în trupul femeii chiar și părțile lui ridicole, și defectele lui, întrucît ele țin de omenesc și a voi să le elimine înseamnă a nesocoti ceea ce e viu², iubește și în sufletul omului viciile și slăbiciunile care-l fac mai jalnic, deci mai vrednic de iubire. Spiritul Evangheliei nu s-a materializat nicicînd cu atîta putere și evidentă, în opera nici unui alt pictor. Nu fără temei se întoarce Rembrandt atît de des la unele teme ca aceea a bunului samaritean, ori a lui Isus stînd de vorbă cu samariteanca, întrucît creștinismul său se bazează tocmai pe această lege majoră a milei și a dragostei.

Fariseii olandezi nu l-au înțeles mai bine decât îl înțeleseseră fariseii din Ierusalim pe Isus. Amîn-

doi au fost expuși torturilor de către partizanii orbi ai unei legi neomenești. Cronicarii îi reproșează lui Rembrandt că frecventează niște „oameni de nimic“, așa cum evreei îl învinovăteau pe Christ că se oprește să consoleze tîrfele sau pe femeile din Samaria. Nu înțeleg că umilii și păcătoșii sînt mai bogați în frumusețe spirituală decât virtutea ostentativă și respectabilitatea orgolioasă.

În Bunul Samaritean, pe care l-a pictat atît de des (99), Rembrandt glorifică mila, aceea milostenie ce nu ține seamă nici cui i se dăruie, nici cine o dăruie. Suferința există; ea este însăși legea umanității. „Mizeria nu se va sfîrși niciodată.“ Acesta e ultimul cuvînt al lui Van Gogh, care a vrut să-i evanghelizeze pe sărmani și pe neștiutori. Pictorul cunoștea și el mulțimea nesfîrșită de suferințe care apasă asupra biete omniri. Pentru el, ca și pentru Rembrandt, drumul milei și al dragostei constituie singura cale ce duce la cunoaștere. Nu are importanță că nu a pictat atîtea alegorii religioase. Fiul morarului din Leyda, o floare a soarelui învoadă, un flăcău blond ce ține între dinți o albăstreă, învolburarea vîntului de vară ce leagănă ierburile sînt tot atîtea manifestări ale sacralului, tot atîtea comuniuni pătimașe cu infinitul. Fiindcă s-a atașat prea mult de baza geometrică a formelor și de geologia peisajului, Cézanne s-a dezumanizat într-atît, încît i-a dat cubismului exemplele și legile sale. În aceeași epocă, Van Gogh, acest suflet naiv și sublim pătimaș, se mutila pentru dragostea unei prostituate și-și trecea pînzele prin săbiile penelurilor lui aprinse, asemenea unor strigate de extaz și unor bolboroseli de laudă a universului.

Rembrandt, de asemenea, se ține neconținut în prezența absolutului, în suferință. În suferința lui proprie, mai întâi, iar apoi în suferința cosmică, pe care sufletul său, ca și acela al lui Dostoievski, era destul de mare ca să o cuprindă în întregime. Dacă a fost atras mai întâi de ceea ce am putea numi *latura spectaculară* a creștinismului, de

¹ În original, *abstracteurs*, termen mai bogat în nuanțe. (n. tr.)

² În original, „*raturer le vif*“. (n. tr.).

acel soi de somptuozitate și obscuritate magică prin care mai aparține încă Vechii Legi, curînd, ceea ce constituie la el esența sentimentului religios este emoția pură ce se desprinde de pe chipul și din faptele lui Christos. El pune chiar o discreție neobișnuită în reprezentarea miracolului, înțelegînd parcă acum că, insistînd asupra laturii dramatice, îi diminua virtuțile profunde, lăuntrice și secrete, imperceptibile simțurilor, ininteligibile pentru rațiune.

Prin această intuire a dinamismului tainic al miracolului a reușit el să exprime, în *Învierea lui Lazăr*, — pe care a zugrăvit-o de patru ori — nu violența taumaturgului ce răstoarnă legile vieții și ale morții, făcînd ca un cadavru să iasă din mormînt, ci substanța spirituală a minunii, mirarea chiar, pe care o încearcă asistînd la împlinirea poruncii sale și văzînd cum natura se supune unui ordin contrar principiilor înseși ale creației, precum și acel „freamăt lăuntric” de care vorbește Evanghelia. Miracolul nu mai este atunci doar o abatere dramatică de la rînduielile lumii: el devine semnul însuși și mărturia vădită a Mîntuirii, fiindcă se întemeiază pe milă și pe iubire.

Acest Christ plin de milă și de iubire, pe care Rembrandt l-a înfățișat atît de des și cu atîta tandrețe, este — ca în *Piesa de o sută de florini* — Dumnezeu întrupat în om care vindecă bolnavii, îi mîngîie pe cei amărîți, îi luminează pe neliniștiți, îi învață pe neștiutori. El e scund și îndesat, are mîini mari, de țaran olandez; nimic nu-l distinge trupește de oamenii printre care trece; singură privirea sufletului deslușește în acest trup neînsemnat — și tocmai fiindcă e neînsemnat — prezența absolutului. În afara neîmăratelor lui compoziții în care apare Christos, Rembrandt l-a pictat de vreo zece ori și singur, cum ar picta portretul celui mai bun prieten, al tovarășului apropiat. Nu cred să fie vorba doar de niște eboșe, în vederea unor compoziții mari: aceste portrete îmi par să aibă o valoare autonomă și o semnifi-

cație atît de importantă prin ele înseși, încît ne conduc poate mai adînc în sufletul pictorului decît oricare altul dintre tablourile sale. Le-a pictat pentru sine cu singuranță; nu sînt comenzi. După cît se pare datează toate dintr-o epocă ce se poate fixa între 1654 și 1661. Isus e înfățișat pînă la talie, cu mîinile împreunate sau încrucișîndu-și brațele pe piept. Corpul e de-abia schițat, forma se desprinde aici într-un mod aproape indistinct din *brunul original*. Întreaga viață a ființei e concentrată în fața încadrată de un păr lung, negru, căzînd pe umeri, în ochi a cărui privire încărcată de tristețe, de milă, de blîndețe și de iubire, pare a vorbi de la suflet la suflet (100). Ele sînt atît de *omenesc adevărate*, atît de naturale, încît s-ar putea presupune că artistului i-a pozat unul dintre prietenii săi evrei; e aproape mereu același personaj. Eu cred însă că Rembrandt în stăruința pe care o pune în acea epocă de a picta, de mai multe ori, același Christ, nu se interesa de modelul însuși, ci reproducea trăsăturile unei prezențe ce sălășluia înlăuntrul lui, constantă, vădit cu aceleași linii ale chipului. Un Christ material și trupeș fără nimb și *aură*, și nu atît Christul „istoric”, cît acea sinteză a misiunii și învățăturii rezumată într-un chip omenesc.

„Omenesc, prea omenesc.” Dar, din toate reprezentările lui, nu prin acest exces de umanitate, ne este atît de apropiat (cum era aproape și de el), Christul lui Rembrandt, vorbindu-ne în limba limbajului care învață și mîngîie. Actul de a picta exteriorizează sensul sacralului, iar artistul nu înfățișează nicicînd decît ceea ce poartă în adîncul lui însuși, așa încît un pictor cu adevărat religios își va exprima credința în imaginea unui arbore sau a unui fruct, în vreme ce artiștii paganizați ai Renașterii se vor strădui în van; ei nu vor reuși să împiedice ca Fecioarele lor să semene cu Venerale care le stăpîneau concepția artistică, iar Christ, zăcînd în brațele mamei sale, cu un Atys culcat pe genunchii Cibelei. Aș dori aproape să spun că Rembrandt este cel mai reli-

gios dintre pictori, tocmai fiindcă s-a arătat cel mai uman. Nici unul nu a fost atât de preocupat să-și exteriorizeze sentimentul sacralui, într-o țară și într-o vreme în care subiectele religioase nu aveau căutare la colecționari; a făcut-o pentru a se supune unei anume necesități lăuntrice, pentru a se menține și în ce privește plastica în stare de comuniune cu absolutul, precum și pentru că sufletul lui, plin de Christ, își găsea bucuria și împăcarea înfățișându-și Nemuritorul Simbol.

Rembrandt se află pe același plan cu supranaturalul; nu are nevoie, pentru a tălmăci spiritualul, să-l denaturalizeze; să-l dezumanizeze. O gravură ca aceea pe care o numim *Micul mormânt* răspîndește o pace atât de duioasă, atât de obișnuită, cu decorul ei de case ce stau să cadă, cu auditoriul ei de oameni de rînd, atenți și reculeși, încît Evanghelia graiește aici acea limbă familiară, pe care toți o pot înțelege. Cea mai mare minune nu înseamnă deci să reînvii niște trupuri moarte, cît să reaprinzi în niște suflete moarte — asemeni aceloră în căutarea cărora, grotescă și răscolitoare căutare pornise Gogol — focul milei omenești și al iubirii.

Christul lui Rembrandt devine, treptat, din ce în ce mai uman. Fuziunea dintre om și Omul-Dumnezeu se împlinește ca act de iubire, și cei care se apropie de focarul acesta luminos de forță spirituală primesc pe chipurile lor răsfrîngerile acestei lumini cerești. Crezi că auzi un ecou al vechii rugăciuni, de care iluminării veacului al XVII-lea își mai aminteau încă: „Sînt Fiul Tatălui pre-existent. Venit-am să văd lucrurile care-mi sînt proprii și cele care îmi sînt străine... Mă trag din Cel preexistent; mă întorc înspre ceea ce îmi este propriu mie și de unde am purces”.

Nimeni nu a exprimat atât de bine ca Rembrandt această forță a verbului, această unire prin cuvînt, care-i adună în zone concentrice, de atenție pătimășă, pe ascultători. Toate soluțiile la problemele care frămîntă cugetul omului se află în cuvintele atât de simple și atât de convingă-

toare ale acestui trimis ce folosește fraze de toate zilele, întrebîndu-se metafore tradiționale și populare, propune alegorii pe înțelesul tuturor. Astfel apare, în cea de a doua parte a vieții artistului, fizionomia preponderentă a lui Christ: ca interpret al aceluși mesaj de cunoaștere și de iubire ce nu i se substituie pe de-a-ntregul aceluși Christ al miracolelor, dar care-l întregeste într-o accepție mai omenească.

Mai tîrziu, cînd suferința a sfîșiat inima omului și a pictorului — durerea de a trăi și ispita deznădejdiei devenind mai puternice decît frămîntările spiritului — pictorul se îndreaptă bucuros spre o altă față a Mintuitorului, spre acea imagine a Domnului întrupat în om, cel care a răscumpărat lumea mai mult prin patimile sale decît prin învățătura lui. Prin cele ce cuvînta, Isus nu-l învața decît principiile vieții spirituale; prin supliciul și prin moartea sa, el a dat pilda suferinței acceptate, voite, alese, a dăruirii de sine fără a socoti, fără a măsura nimicnicia celui a cărui i te dăruie.

Omul Durerii, legat la stîlpul flagelării, dat pradă ironiei și răutății aceloră chiar pe care venise să-i mîntuiască, reprezentat prin *Ecce Homo*, ținut pe cruce. Episoadele Patimilor pictate în 1636 pentru Stadhouders păstrau ceva artificial și teatral, fiindcă pictorul înfățișa evenimente prin care pe atunci nu trecuse. Emfaza italiană, plăcerea virtuozității în dispunerea luminilor și viile contraste dintre lumină și tenebre, mai mult încă, o anume atitudine a sufletului — puțin înclinat înspre o comuniune mistică, legat cum era de pămînt, prin senzualitate, prin satisfacțiile dragostei și ale ambiției — îl fac să trateze aceste scene, a căror dramă rămîne încă foarte exterioră, într-o manieră destul de convențională. Dar dacă se compară *Coborîrea de pe cruce* din 1651, cu cea din 1634, se constată lungul drum străbătut de acest suflet, care iese din „noaptea lui întunecoasă” și se îndreaptă spre lumina cea adevărată. Șaptesprezece ani despart aceste două tablouri, ce par zugrăvite de doi oameni dife-

riți. Primul (102), de o frumusețe somptuoasă și magistrală, depășește cu mult în intensitate tragică tot ceea ce a putut da barocul italian. Construit pe un triunghi, ale cărui vîrfuri le constituie trei lumini ce dirijează privirea înspre lîntoliul, în care va fi întins cadavrul, el e încă prea abil, și, în însăși emoția sa, prea conștient. E mai *pictat*, poate, prin mulțimea de detalii dibace și splendid tratate, prin reflexele lămpilor, pe chipuri, pe acele *contre-jours*, care fac mai grele și mai opace masele sumbre, dar accesoriul joacă încă aici un rol prea mare, abătînd în afară atenția spectatorului, atrasă, de pildă, de lîntoliul brodat, ce introduce un element de naivitate aproape frivolă în această impresionantă tragedie.

Comparată cu aceasta, *Coborîrea de pe cruce* din 1651 (103), tratată mai aspru, mai puțin lucrată (anumite părți par să fi rămas în stadiul de eboșă), posedă o putere de expresie infinit mai mare decît precedenta. Despuia de orice amănunt de prisos, restituită condiției de imagine a durerii, în ceea ce are ea mai simplu, mai direct, ea tălmăcește o spiritualitate mai înaltă. Nu numai acea spiritualitate pe care o poți învăța din cărți sau afla din meditație, ci *spiritualitatea experienței dureroase*, maturizarea unui suflet pe care cunoașterea experimentală a suferinței l-a luminat, căruia spectacolul morții i-a dezvăluit cumplita greutate ce o dobîndește deodată în brațele noastre cadavrul unei ființe iubite. Ca toate ființele care trăiesc mult prin simțuri, Rembrandt avea nevoie să treacă prin *încercare*, ca să cunoască lucrurile. Trebuia ca un sentiment să-i fi pătruns în viață, ca o idee să-i fi devenit trup, ca să ia cunoștință de ele. Astfel descoperirea el, treptat, lumea patimilor pe măsură ce ele prindeau viață în el. Se poate spune că el înțelegea prin simțuri și prin inimă mai mult decît prin minte, nici o artă nefiind mai puțin „intelectuală” decît a lui. Astfel, n-a intuit în Christ chipul de om al durerii decît în clipa în care evenimentele au făcut și din el un om al durerii. S-a apropiat atunci de Isus cel suferind, de

Isus al Patimilor, cu o intensitate emoțională pe care nu ar fi putut-o avea mai înainte.

Învățăturile lui Isus propovăduitorul nu i-l apropiaseră, într-adevăr, decît pe purtătorul mesajului de iubire. Pentru ca dragostea să-și joace adevăratul rol, era nevoie ca ea să devină jertfă, uitare de sine, abnegație, renunțare la privilegii. Trebuia ca Isus să coboare pînă la cea din urmă treaptă a mizeriei și umilinței omenești, pentru ca să devină pe de-a întregul om. Aceasta e clipa cînd îl întâlnește Rembrandt, ajuns el însuși în fundul prăpastiei. Se află atunci față în față cu omul acesta slab și gol, vrednic de plîns și de milă, ce așteaptă, cu mîinile legate la spate, loviturile de bici ale călăilor săi (104).

Nu poți să nu te gîndești la *Boul jupuit*, cînd privești tabloul lui *Christ la stîlpul infamiei*. Realismul mizeriei trupesti, împins pînă la extrema limită, nu mai are de astă dată în vedere un stîrv de animal, ci corpul sfînt al Mîntuitorului. Cu toate acestea, nu mai rămîne nimic divin în acest chip, în care fiecare tușă a penelului a vrut parcă să accentueze, să adîncească în pastă o rană, o zgîrțitură, o vîntăie. Nimic divin, în afară poate de acest exces de suferință și umilire care depășește tot ceea ce poate să îndure omul și introduce, în trupul acesta cumplit, de o naturalistă mizerie, o lumină ireală. Suferința lui Christ nu se deosebește de cea a oamenilor prin calitatea, ci prin intensitatea ei, prin toată greutatea deznădejdiei morale, care o împovărează și mai mult.

Iar cînd ultimul act al Patimilor se joacă pe un alt munte, înconjurat la rîndul lui de furtună și fulgere, izbucnește imaginea fulgurantă a celor *Trei cruci*; cerneala curge în torente de bezne pe placa de cupru pe care acul a trasat, în toate direcțiile, urmele furtunii. Lumina și umbra își desfășoară aici cea mai cumplită bătălie. Contemplînd această planșă, mai ales dacă alegi una din stările ce-o arată neîmplinită, în curs de desăvîrșire și dacă urmărești etapele luptei pe care spiritul i-o impune materiei, uiți că, potrivit spu-

selor lui Poussin, scopul operei de artă trebuie să fie „delectarea” și uiți, de asemenea, de toate frumusețile de ordin tehnic sau estetic, ca să primești cu mai multă violență șocul *comunicării* spirituale ce radiază din această aovaforte (105). Uiți mâna care a șlefuit arama, care a înfipt acul de gravat, a amestecat acizii, a fiert lacurile, a îmbibat cu cerneală tampoanele, a mînuit teascul, toate aceste operații mecanice și de o sublimă materialitate ducînd, în cele din urmă, la acest puternic strigăt de groază, de milă și de iubire, scos de artistul ce a fost și el răstignit de răutatea, ingratitudea și prostia oamenilor.

Și mai tragică decît *Cele trei cruci* este însă pictura ce reia subiectul, patru ani mai tîrziu, în 1657. Christ e singur acum, înălțat în vîrfurile copacului acestuia funebru. Nu se mai vede decît un călăreț, care se îndepărtează și o femeie prosternată la piciorul crucii, ce pare să se scufunde în noaptea grea a pămîntului. Se poate oare imagina o singurătate mai înspăimîntătoare decît aceea a răstignitului care contemplă de acolo, de sus, la licărirea unei ultime raze ce întîrzie pe chipul lui, înainte ca beznele să contopească lumea — deruta oamenilor, lașitatea prietenilor, indiferența dușmanilor care, săvîrșindu-și răzbunarea, pleacă, fără să le pese de ce se va întîmpla cu trupul acesta, încă viu, suspendat între cer și pămînt, între ființă și neant, și care nu mai așteaptă decît de la moarte împlinirea unicului său destin (106)?

XII. NEGUSTORUL DE ANTICHITĂȚI

Și totuși trebuie să trăim. Ca să le ajutăm să trăiască pe ființele al căror viitor este inextricabil legat de al nostru și, de asemenea, fiindcă instinctul luptei nu ne îngăduie să credem, atîta timp cît ne mai putem încă lupta. În sfîrșit, artistul fiind dăruit, la rîndul lui, cu minunata povară a creatorului, trebuie să-și ducă pînă la capăt sarcina lui, de angoasă și de glorie. Fiindcă ființele nenăscute așteaptă, în acea substanță indeterminate a haosului, voința care le va impune forma.

Rembrandt nu a încetat nicicînd să picteze, chiar și în orele cele mai grele, chiar cînd dialogul licitației răsună acolo, în sala cea mare a hanului. Fiindcă actul de a picta se confundă, pentru el, cu însuși faptul de a trăi și fiindcă nu-și va lăsa penelul decît în clipa în care mâna nu va mai putea să-l țină. Atît timp cît îi va rămîne un strop de forță fizică și de rezistență morală, își va continua opera. Fie și numai ca să le arate oamenilor că geniul nu se lasă deloc doborît de micile lor intrigi josnice. Artistul care a îmbrățișat îngerul, într-o încheștare cumplit de dureroasă și de tandră, știe că nu are a se teme de nimic din partea oamenilor. Nu pot să-i răpească nimic din ceea ce e necesar, prețios și de neînlocuit. L-au despuiat de avere? Ce-i pasă. E în stare să uimească încă o dată Amsterdamul, cu somptuozitatea, cu luxul, cu extravaganta sa

chiar, dacă îl mai amuză să-i surprindă și să-i șocheze pe burghezii aștia timorați. Să fie lăsat să lucreze în voie și — nemulțumindu-se să rămână stăpînul netăgăduit al domeniului său, regele acelei creații artistice în care știe prea bine, cu modestia orgolioasă a geniului, că nimeni nu-l poate egala — va putea din nou să „facă afaceri”, să manevreze bani, să cumpere și să revîndă, mai mult pentru plăcerea de a vedea trecîndu-i prin mîini atîtea opere de artă, decît pentru beneficiul ce l-ar putea dobîndi.

O uriașă poftă de activitate îl însuflețește pe acest om pornit spre bătrînețe, pe care l-ai crede descurajat de eșecuri. Simte că talentul său n-a fost nicicînd atît de mare, atît de pur, atît de lipsit de artificii. Va mai uimi lumea cu tablouri demne de el, iar ca să lucreze în tihnă, fără să se supună nevoilor mărunte ale traiului de azi pe mîine, va deschide din nou o prăvălie, preferînd cîștigul fără echivoc al unui negustor, tuturor concesiilor, atît de înjositoare pentru artist, pe care chiar și cei mai buni elevi ai săi acceptă să le facă, spre a-și păstra favoarea publicului. Și dacă, falit fiind, el nu mai poate face negoț, nu-s oare acolo soția, fiul său, ca să-i împrumute numele lor?

Subterfugiul nu înșală pe nimeni, dar probabil, lumea nu-i putea împiedica pe Hendrikje și pe Titus să se dedice negoțului cu opere de artă. Creditorii lui Rembrandt încearcă să ridice obiecții, pretinzînd că acesta nu era decît un mijloc de a escamota ceea ce li se mai datora, dar de astă dată artistul avea legea de partea lui. El nu apărea în asociația alcătuită de soția și fiul său pentru practicarea negustoriei. Prevăzînd, de altminteri, că vor fi învinuiți că nu-s decît o fațadă, în spatele căreia acționa Rembrandt, ei declarară numaidecît că acesta era în slujba lor, aducîndu-și în această îndeletnicire cunoștințele tehnice și marea lui experiență în „afaceri”. Festa era jucată; creditorii n-aveau ce să mai spună. Rembrandt nu avea leafă, nu participa la beneficii; scăpa deci popririlor ce ar fi rezultat.

Drept plată pentru munca sa, i se dădea ceea ce îi trebuia pentru trai; înțelegerea aceasta avea avantajul de a-l pune pe pictor la adăpost de mizerie. În plus, comerțul îi oferea și prețiosul privilegiu de a fi lăsat în contact cu lumea aceasta a lucrurilor de care ar fi suferit dacă ar fi fost cu totul despărțit. Va putea din nou să cumpere, după cum va avea gust, tablouri, stofe, gravuri, faianțe, își va îngădui bucuria de a le privi, de a le pipăi. Oricît de spiritualizat ar fi fost de încercările vieții, nu trebuie să ni-l închipuim ca pe un ascet, indiferent la plăcerile simțurilor. Ochii lui trăiau mereu bucuria pe care ți-o rezervă formele și culorile, mîinilor lui le plăcea să mîngîie porțelanuri, mătăsuri, catifele. Grație șireteniei soției sale, nu va fi lipsit de acele satisfacții, atît de mari pentru un om care simte intens deliciile vîzului și ale pipăitului. Aceste obiecte nu-i vor aparține, desigur, dar ade-văratul stăpîn al unui lucru nu-i oare cel care-l îndrăgește și-l înțelege, mai degrabă decît proprietarul ce l-a cumpărat doar din vanitate sau de dragul cîștigului? Se va simți, în fine, cu atît mai puțin legat de aceste lucruri, cu cît va ști că nu le va putea păstra la el, iar perindarea lor, iute sau înceată, îl va face să savureze mai bine bucuria unei posesiuni scurte, chiar iluzorii.

Asociații nu aveau o sumă mare de investit. Hendrickje avusese destul de tras ca să-și salveze de faliment obiectele care-i aparțineau de drept, iar tutorii lui Titus trebuiseră să angajeze o luptă aprigă și lungă împotriva creditorilor tatălui său, ca să-i păstreze averea moștenită de la Saskia. Cu capitalul acesta își deschiseră ei prăvălie, într-o casuță de pe Rozengracht. Cîteva tablouri, moderne sau vechi, judiciose alese, niște pinze de Holbein sau de barocii italieni le împodobiră magazinul. Aveau de asemenea și un anume număr de gravuri, pe care Titus se ducea să le ofere clienților acasă, ca să scape de ochii fiscalului.

Potrivit contractului de asociere, Rembrandt intră în serviciul soției și al fiului său, primind drept salariu masă și casă. Nu-i trebuie mai mult.

Ceea ce își dorește acum este pacea cugetului și a inimii, bazată pe o siguranță materială care să-i îngăduie să lucreze fără griji. Găsește în casa de pe Rozengracht un atelier comod și luminos, și, în vreme ce „negustorii de antichități” așteaptă vizita clienților, sub firma lor cea nouă, pictorul se pune din nou pe lucru.

Incendiul de la vechea primărie a Amsterdamului, ale cărei ruine, fumegînd încă, el se grăbise să le deseneze, oferea un câmp de acțiune neprevăzut pictorilor olandezi. Municipality dorea într-adevăr să reconstruiască în mod magnific edificiul distrus. Jacob van Campen¹ desenease un proiect impunător, în stil grandios și totodată simplu, ținînd de clasicismul francez, cu o notă de austeritate puritană care-i scotea în relief măreția. În interior, clădirea trebuie să fie decorată cu compoziții alegorice sau istorice, pentru care se solicita concursul tuturor pictorilor cu vază ai orașului.

Rembrandt se prezintă și el, cu acea speranță naivă care nu-l părăsea niciodată. Cu tot răul pe care i-l făcuseră concetățenii săi, el credea încă, împotriva oricărei aparențe, că va sosi clipa în care geniul lui, recunoscut de toți, îi va aduce admirația tuturor și, în același timp, consacrarea oficială la care aspira. Nici un eșec nu putuse distruge cu totul această iluzie. Atras de „pictura istorică”, aștepta cu ingenuitate ca o comandă a Consilierilor municipali să-i permită să desfășoare pe un perete întins marile scene epice de care fi era spiritul plin. Lumea era îndeobște de părere că olandezii, atît de minunat înzestrați în atîtea privințe, dovedeau puține aptitudini pentru acest gen de compoziții. Nici unul dintre ei nu avea imaginația promptă și fără efort a italienilor, penelul larg și sprinten al unui Rubens. Prea

¹ Jacob van Campen (1595—1657) — autor de compoziții mitologice și mai cu seamă arhitect, apreciat de contemporani. Vizitase Italia, fiind reținut îndeosebi de stilul lui Andrea Palladio, a cărui influență se observă și în creația sa, mai mult poate decît aceea a clasicismului francez, de care aminteste autorul. (n. tr.)

strîns legați de reprezentarea realului, se pierdeau de îndată ce era vorba să nascocască, și cînd erau chemați să povestească vreun episod fabulos sau veridic, dovedeau o stîngăcie de școlar stînjit de amintiri din Italia.

De altfel edificiile publice — ghidele negustorilor, confreriile arcașilor, corporațiile medicilor sau syndicatele de binefacere — se împodobeau de preferință cu acele *portrete de grup*, devenite celebre prin Frans Hals. Căci și aici, lumea se lega de autenticitatea chipurilor, a veșmintelor, a gesturilor și a întâmplărilor. Aceste *doelen-uri* nu cereau nici invenție, nici fantezie; se mulțumeau ca ofițerii gărzilor civice să fie înfățișați la masă, cu paharul în mînă; singur faptul de a fi sfărîmat acest canon tradițional, îi adusesese pictorului *Rondului de noapte* admirația înspăimîntată a cunoscătorilor și mînia profanilor, care nu mai recunoșteau schemele facile cu care erau obișnuți. Cînd se admitea vreun tablou istoric, acesta trebuia măcar să fi fost pictat cu toată cumințenia academică a lui Lievens.

De cîte ori abordase pictura istorică, Rembrandt nu avusese noroc. Cînd avea douăzeci de ani, îndemnat de exemplul maeștrilor italieni pe care îi lauda Lastman, îmboldit de amintirea studiilor latinești făcute la Universitate, se lansase într-o imagine a *Judecății lui Brutus*, deopotrivă de stîngace și de emfatică, ce cuprindea toate fagăduielile geniului și toate erorile unui talent încă nelămurit asupra celor mai de seamă daruri ale sale. Opera în sine este peste măsură de interesantă, căci dezvăluie la tînrul acesta, de-abia ieșit din adolescență, tocmai intuiția aceea ce-i lipsise pînă atunci picturii istorice, adică armonia dintre realismul detaliului și lirismul ansamblului, armonie pe care Velázquez a realizat-o magnific. Invențiile și greșelile sînt aici în aceeași măsură geniale. Rembrandt și-a îmbrăcat romanii cu costume moderne, în felul costumierilor de la teatru, care aruncau o togă peste o platoșă după *moda romană* (ceea ce se credea cel puțin că ar fi

„după moda romană“), spre a face culoare locală, în mijlocul pedestrașilor cu panăse (107).

Bogat în frumuseți noi și în stângăcii înduioșătoare, tabloul acesta ar fi putut inaugura o nouă manieră de a trata pictura istorică, înzestrînd trecutul cu o forță veșnic tînără, veșnic actuală. *Judecata lui Brutus* ne duce cu gîndul la teatru, dar nu la muzeu. Cutezanțele îi sînt încă nedibace, timide, îi lipsește însă cel puțin orice academism. Chipurile au frumusețea densă, încordată, strîns adunată a unui Le Nain¹; arhitecturile împrumută de pe atunci acea cupolă joasă, care-i va servi fără deosebire lui Rembrandt, ori de cîte ori va avea să reprezinte Roma sau Ierusalimul. I-a pus să îi pozeze pe tatăl său — de trei ori, pentru trei personaje diferite — și pe frați și asistă el însuși la scenă; sceptrul lui Brutus îi taie fața în două, fața frumoasă și neliniștită de adolescent, cu o gură sensibilă, cu părul răvășit.

Această tentativă, care ar fi putut reînnoi un „gen“ stins, rămîne fără urmă. Cînd fiul morului din Leyda vine să se stabilească la Amsterdam, el descoperă în tînăra pictură olandeză unele aspirații care mergeau împotriva picturii istorice, de care se va fi dezgustat poate și văzînd felul nereușit în care o practicau romanistii întîrziați. Comenzile de portrete, mai ales, îl făcuseră să uite repede acest păcat de tinerețe. N-avea nici poftă, nici răbdare să scotocească prin arhive, ca să regăsească aici, în adevăratul lor material, decorurile, veșmintele, costumele de altădată, iar textele clasice nu-i erau nici ele îndeajuns de familiare, ca să descopere în ele sufletul adevărat al antichității.

¹ Cei trei frați Le Nain i-au fost în parte contemporani lui Rembrandt. Ca și alți pictori francezi ai vremii au fost și ei influențați în unele privințe nu numai de maeștrii italieni (îndeosebi Caravaggio), ci și de pictura de gen olandeză. Dintre toți (*Antoine*, 1588—1648; *Louis*, 1593—1648; *Matthieu* 1607—1677), cel mai cunoscut și mai personal este *Louis Le Nain*, ale cărui tablouri, inspirate în special din viața rusucă, se disting prin omenescul și autenticitatea scenelor înfățișate, ca și prin profunzimea și expresivitatea figurilor ce le populează. (n. tr.)

În lipsa acestei informații livești, ar fi putut încerca să recreeze aspectul material și psihologic al trecutului, dar el era prea interiorizat ca să fie un bun pictor istoric, prea subordonat observației obiective, pe de o parte, iar pe de alta, prea preocupat de viața sa spirituală. Cînd imaginația lui vizionară îl poartă în afara domeniului experienței, ea îl antrenează fie în mitologie, pe care el o tratează într-un spirit de necruțătoare ironie și de profanare, fie în Biblie, care-l fascinează pe cititorul acesta pasionat de apocalipse. Dar acea dragoste juvenilă pentru subiectele istorice nu era întru totul stinsă, și cea mai neînsemnată provocare ar fi fost de ajuns ca s-o redeștepte.

Ea somnola, cu toate acestea, aproape cincisprezece ani, pînă în ziua în care o izbucnire neașteptată de entuziasm îi dictă acea uimitoare parafrază plastică a Păcii de la Mîinster, pe care el însuși o numi unitatea țării (108)¹. De fiecare dată cînd se întoarce la pictura istorică, Rembrandt deschide o cale nouă. *Unitatea țării* e fantasticul romantic, în stare pură; Turner și Delacroix ar fi îndrăgit această pînză, pe care contemporanii o socotiră nesăbuită; și nu e cu nepuința ca cel dintîi să o fi și văzut, pe cînd ea se afla la Reynolds, care o adora.² Dacă Rembrandt

¹ Tratatul de pace de la Mîinster, prin care s-a pus capăt războiului de treizeci de ani, a fost semnat în 1648. Potrivit unor cercetări mai noi, datorate istoricului de artă Schmidt Degener, tabloul lui Rembrandt este anterior acestui eveniment, fiind pictat încă prin 1641. Această nouă tratare — necunoscută autorului, în momentul în care-și scria esul despre Rembrandt — a permis unor comentatori (J. A. van Hamel ș. a.) să considere tabloul drept un studiu preliminar în vederea *Rondul de noapte*. (n. tr.)

² Pictorul și criticul de artă englez *Joshua Reynolds* (1723—1792) este unanim considerat drept unul din deschizătorii de drum (mai ales prin *Discursurile sale despre artă*) ai mișcării romantice pe care o vor reprezenta strălucit, între alții, conaționalul și discipolul său *Joseph Mallord William Turner* (1775—1851) și francezul, format de asemenea în parte la școala picturii engleze a vremii, *Eugène Delacroix* (1798—1863). Reynolds este de altfel și întemeietorul Academiei Regale Engleze (1769), frecventată de Turner încă de la vîrsta de 14 ani, ceea ce justifică supoziția autorului. (n. tr.)

va fi prezentat această schiță concetățenilor săi spre a-i invita să-i comande un tablou mare, nu prea știa ceea ce cereau țara și vremea lui. Nimic nu le putea fi mai de neînțeles acelor negustori olandezi, care constituiau elita intelectuală a Amsterdamului. În formele întunecate și chinuite ale acestui *camaïeu*, încețoșat se distingeau clar stemele citorva orașe olandeze, dar leul acela înlănțuit care rage, cu laba așezată pe un mănunchi de săgeți, forfota aceea de cavaleri în armuri medievale, ce călăresc printre copacii răsuciți de vînt, se puteau oare raporta la vreun eveniment precis? Nu-i nici măcar vreun simbol sau vreo alegorie; cel mult un vis, o apariție nocturnă a unor eroi fabuloși, galopînd sub un cer de furtună. Cine să se mire să notabilii Kloveniersdoelen¹-ului vor fi respins cu neîncredere această plasmuire genială în afara timpului și a spațiului, străbătută de visări epice, în care un întreg Rembrandt își descarcă, ignorat și inconștient, taina năzuințelor lui nepotolite?

Mai trec doisprezece ani, și iată că unul din visurile acestea istorice revine, stîrnit și de astădată de un impuls exterior. Compoziția istorică rămîne ca o dorință neîmplinită, printre aspirațiile secrete ale pictorului, dar el are nevoie, pentru a trece la acțiune, să fie îndemnat a crea de un fapt din afară. Dacă a pictat de atîtea ori pentru sine, să se preocupe de ce va deveni tabloul pe care-l pictează, compozițiile istorice s-ar spune că nu se pot naște din acest fel de partenogeneză artistică, că au nevoie de un anumit climat social, de un acord unanim. La Rembrandt sentimentul istoric este un sentiment colectiv, și nu se poate dezvolta decît cu consimțămîntul colectivității, într-o atmosferă de comuniune patetică, care să-i dea adevăratul sens. Să se înflăcăreze la rece, singur, asupra unei pagini epice pe care nimeni nu o va citi — Rembrandt nu e

¹ Kloveniersdoelen era localul archebuzierilor din Amsterdam. În sala cea mare a acestui edificiu fusese expus inițial *Rondul de noapte*, înainte de a fi mutat în sala 224 de la Rijksmuseum. (n. tr.)

în stare de așa ceva. Să presupunem, în sfîrșit, că citea cîteva cărți cu subiect istoric și că atunci cînd întîlnea din întîmplare în ele relatarea vreunui episod care acționa cu violență asupra imaginației sale, această însușire devenea cu atît mai impetuoasă cu cît se manifesta mai rar și apoi, tablourile sale istorice nu sînt niciodată nici „gratuite“, nici inspirate doar de dragul pitorescului și al dramaticului. Ele posedă un conținut care le face apropiate și vii ființei lui morale. Sentimentul său național se revărsa în alegoria *Unitatea țării*, evocînd momentul în care Olanda își cucerise independența; din ziua aceea își luase ea drept deviză cuvintele „libertate și adevăr“, din care și-o va hotărî și el pe a sa. *Condamnarea fiilor lui Brutus* transpunea în faptă afirmarea dreptății absolute, care nu ține seamă nici de iubirea de tată, nici de legăturile de rudenie. Cînd revine la istoria romană, el împrumută din Valerius Maximus¹ episodul în care îl vedem pe generalul Quintus Fabius Maximus poruncindu-i tatălui său, care vine să-l viziteze în tabără, să coboare de pe cal, fiindcă el, Quintus Fabius Maximus, consulul, are drept la acest semn de respect.

De ce va fi ales oare această temă neobișnuită? I-o fi fost impusă poate de societatea care dorea să fie executată pictura, nimic neputînd întări mai mult venerația pentru dregătorii lor, decît acea mărturie de grandoare civică la care tînarul consul își constrînge tatăl. Așa cum dragostea firească trebuise să tacă în inima lui Brutus cînd își judeca fiii vinovați, la fel nu intervin nici afecțiunea și respectul filial, cînd se întîlnesc cei doi Maximus; nu rămînea decît un dictator, înclinîndu-se în fața unui consul, chiar dacă acesta este un tînar, și pe deasupra și fiul său. Rembrandt nu avea, față de antichitate, cultul exclu-

¹ Valerius Maximus, istoric roman din sec. I al e.n., este autorul unui fel de compendiu de morală ilustrată, *Fapte și Vorbe memorabile* (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*), cuprinzînd o seamă de povestiri fără valoare științifică și chiar literară. (n. tr.)

siv al lui David¹, fără îndoială că nu o prea cunoștea și nu-și dădea niciodată interesul să o studieze cu minuțiozitatea unui erudit sau arheolog, dar simțea, intuitiv și printr-un fel de comuniune magică cu tot ceea ce e mareț, acea radiere de sublimă simplitate, care se lega numai de numele Romei. Această veche constantă epică, ce reapare în anumite răstimpuri ale vieții sale, trezește în pașnicul discipol al lui Menno — care nutrea o groază religioasă față de arme — fascinantă evocare a legiunilor în marș, într-un peisaj stîncos, în care zidurile cetății se confundă aproape cu muntele (109). Se aud săbiile zornăind în atingere cu scuturile, iar tropotul greoi al călăreților din depărtare se rostogolește ca un tunet înăbușit în fața meterezelor Suesei².

Deconcertați, dregătorii refuzară preafrumosul dar; se grăbiră să-i comande lui Jan Lievens — care, după ce-i fusese prieten din copilărie, îi devenea rival — un tablou consacrat aceluiași subiect, tablou ce nu fu în stare de astă dată, să provoace nici admirație, nici scandal. *Quintus Maximus* al lui Jan Lievens este de o tristă banalitate. Are toate defectele barocilor italieni, fără să posede capacitatea lor de a exagera pînă la exces, în stare de o anumită frumusețe patetică. Pictorul s-a arătat atît de timid, atît de plat și de convențional cît ar fi fost de dorit de la el. Pînza cea mediocră va trona deci la loc de cinst, sub ochii cetățenilor, în vreme ce capodopera magică și misterioasă a lui Rembrandt va dormi într-un colț al atelierului său, uitată de toți și chiar de artist, care-și închisese totuși aici unul din cele mai frumoase visuri.

¹ Nu este evident vorba de flamandul *Gerard David* (apr. 1455—1523), cunoscut mai ales prin scenele sale din *Viața Sfintei Familii*, ci de *Jacques Louis David* (1748—1825), personalitate artistică de prim ordin din vremea Revoluției (a fost și membru la Convenției), și din anii de glorie ai lui Napoleon. Orientarea sa neoclasică s-a concretizat într-o serie de scene romane, dintre care cea mai celebră este *Jurămîntul horășilor*. (n. tr.)

² *Suessa*, oraș în vechea Italie. (n. tr.)

Se întîmplă însă că hazardul voi să-l mai întoarcă o dată pe bătrînul Rembrandt înspre ideea tinereții sale. Cînd fură împărțite picturile ce trebuiau făcute în noua primărie a orașului, lumea se ferise cu grijă să-l aleagă și pe pictorul singuratic, posomorît și rău cotat, poreclit *bufnița*¹, pentru dragostea lui de a căuta umbra — în viață și tablouri. Govaert Flinck primise comanda de a picta o sală întregă, ce cuprindea mai multe compoziții vaste, dar muri înainte de a fi isprăvit lucrarea. Cînd trebui să fie înlocuit, concurenții dădură aprigi năvală. Ca să-i satisfacă pe nemulțumiți, se luă hotărîrea să se abandoneze proiectul inițial și să se împartă între mai mulți pictori spațiile rămase goale prin dispariția lui Flinck.

După îndelungi discuții, se căzu de acord, din bunăvoință pentru marele pictor, sau poate dintr-o dorință ascunsă de a-l umili, punîndu-l să rivalizeze cu propriii săi elevi, să i se încredințeze una din arcadele galeriei. Subiectele fiind distribuite, el nu putea alege tocmai pe acela care i-ar fi convenit; cu toate acestea, norocul — sau gustul vreunui consilier priceput în ale artei — făcu să-i fie atribuită o scenă în care toți contemporanii săi s-ar fi descurcat anevoie: Conjurația lui Claudius Civilis. Acest episod al răscoalei batavilor² împotriva romanilor înfățișează o adunare a căpeteniilor rebele, noaptea, într-o pădure, și jurămîntul lor de a lupta pînă la moarte pentru independența țării lor.

A făcut vreodată Rembrandt altceva decît să lupte pentru libertate? Acceptă cu bucurie propunerea care i se face, fără să țină seama de faptul că arcada care i se dă e cea mai prost plasată și că dacă pictează aici, așa cum cere subiectul, un

¹ Cel care a lansat această poreclă a fost poetul și dramaturgul *Joost van den Vondel* (1587—1679), figură de prim plan în viața literar-artistică a vremii. Cf. Detalii despre atitudinea lui față de Rembrandt în cartea lui R. Avermaete, *Rembrandt și epoca sa*, E. „Meridiane”, 1969. (n. tr.)

² Populație germanică, răspîndită în zona gurilor Rinului (actuala Olandă). A fost supusă de romani în sec. I. î.e.n. (n. tr.)

clarobscur, opera va fi aproape invizibilă. Puțin îi pasă. E gata să mulțumească aproape de parcă i s-ar fi făcut o favoare, pentru acordarea unui loc și a unei teme de care toți se lepădau.

Abia instalată, compoziția stîrni reproșurile și batjocura. Oamenii din acea vreme erau incapabili să înțeleagă măreția sălbatică și sfîntă a acestei conjurații nocturne. Cei de astăzi nu mai au cunoștință decît de un Claudius Civilis mutilat, despre care doar desenul de la Muzeul din München ne poate da o idee exactă. Așa cum era atunci, în anul 1662, cînd pictorul abia îl așezase în arcada pe care trebuia să o umple, acest tablou glorifica, cu un soi de solemnitate barbară, ospățul sîngeros la care căpeteniile batave se leagă prin jurămînt să se răscoale. Imaginați-vă o masă lungă, așezată în capul unei scări, sub niște bolți care se confundă cu pădurea înconjurătoare. Regele chior i-a strîns în preajmă-i pe ultimii druizi, pe împătimitii libertății, pe tinerii mîndri și pe bătrînii ce suferă, văzîndu-și pămîntul țării pîngărit de romani. O lumină misterioasă scaldă masa, făcînd să se prelingă reflexe aurii pe tășurile scurte, care se încrucișează deasupra unei cupe pline cu sîngele victimelor. Maiestatea sălbatică ce învaluieste gesturile de o patimă reținută, chipurile mistuite de o singură flacără, corespunde măreției acestor barbari, retrași în pădurile lor, abia ieșiți din preistorie; fiii celor ce au eliberat Provinciile Unite încearcă o oarecare jenă să-i mărturisească drept strămoși, chiar dacă lumea calicilor, care nu o dată avuseseră parte de un asemenea jurămînt, s-ar fi recunoscut în aventurierii aceștia deznădăjduiți, gata să-și pună, pentru cea din urmă oară, viața în joc, pentru cucerirea independenței. Dar Olanda devenise prea bogată, prea tihnită, ca să mai trăiască dimpreună cu Rembrandt această reînviere patetică a trecutului național (110).

Un an după instalarea lui Claudius Civilis, vizitatorii care vor veni să caute în noua primărie participarea celui mai mare pictor olandez la glorificarea tradițiilor batave nu vor mai găsi,

în arcada care-i era rezervată, decît o compoziție banală și tipătoare a lui Juriaan Ovens¹. Ce se va fi întîmplat?

Nu se știe. E posibil ca pictorul să fi recunoscut, după ce-l așezase, că tabloul era prea întunecat și să-l fi retras spre a-l retușa; iar dacă avusese intenția să-l facă mai luminos, dușmanii nu-i dădură răgaz. Ținta lor era atinsă. Ce voiau? Să-l discrediteze pe Rembrandt, arătînd că nu era în stare să contribuie la decorarea unui edificiu public, să-și justifice reproșul pe care îl făceau că picta sumbru și că nu știa să se folosească de lumini — el, de care ascultau supuse stihile, noaptea și ziua! Comparat cu tablourile mediocre cu care se învecinează, acesta scapără de geniu, dar un lucru tot i se va reproșa: că nu e conform cu spiritul ansamblului. Lui Rembrandt nu-i mai rămîne decît să-și ia de acolo pînza aceea inoportună, ce nu i-a fost plătită și care nu place nimănui.

Trebuia să se ajungă aici; după toate umilințele ce îi fuseseră hărăzite, trebuia să-și desprindă el însuși capodopera, ca să facă loc îndeminării intrigante a lui Ovens; să-și aducă din nou în atelier pînza abia uscată, pe care Amsterdamul n-a vrut-o. Ce va face acum cu tabloul acesta imens, care nu-și va putea găsi loc în nici o casă de amator, admițînd că cineva ar avea destulă independență și gust ca să cumpere ceea ce municipalitatea refuzase? Rembrandt își mai face totuși iluzii că-l va vinde. Știe că *Claudius Civilis* al său este una din expresiile cele mai depline, cele mai vădite și mai profunde ale sufletului și ale geniului său. Figurile acestea fantomatice, ce par plămădite din aceeași substanță ca și noaptea, sînt demonii săi binecunoscuți, locuitorii

¹ Juriaan sau Jürgen Ovens (1623—1678) — pictor danez, format la școala lui Rembrandt, al cărui elev a și fost, pe la începutul deceniului al cincilea. A lucrat mai întîi la Stockholm, apoi la Amsterdam, devenind în cele din urmă pictorul de curte al ducelui Christian Albert de Holstein Gottorp, căruia i-a decorat castelul. Cele mai cunoscute lucrări ale sale sînt cele imitate după Rembrandt și Van Dyck. (n. tr.)

împărăției sale lăuntrice, pe care lumina și singele îi atrag și îi însuflețesc în jurul uriașului celui chior. Sînt fețele pasiunii, ale mîniei, ale speranței și ale combativității sale. Asemeni acestor bătrîni batavi de neînduplecat, n-a renunțat nici el să-și cucerească independența, să înfrîngă toate piedicile...

Nu trebuie să ne mire că geniul acesta mîndru a împins pînă într-acolo umilința, încît să dozească să figureze printre decoratorii primăriei: își cerea locul în viața cetății și, departe de a crede că superioritatea lui ar fi trebuit să-l țină în afara lucrărilor colective, își făcea o glorie din a lua parte la ele. Înlăturat încă o dată din colectivitate, el nu învinuiește soarta, dar s-a plictisit să mai lupte. Tabloul cel mare, ciopîrțit, redus la partea centrală, de parcă așa îi mai putea seduce pe cunoscători, umple atelierul, reamintind fără încetare umilirea, eșecul. Ca să nu-l mai vadă și ca să nu-și mai întîlnească zilnic concetățenii, care îl ocolesc, îl sfidează sau îl ignoră, Rembrandt se hotărăște să-și părăsească țara. Bătrînul artist, care n-a părăsit pînă atunci niciodată pămîntul Olandei, ca și cum ar fi fost legat de-a pururi de pășunile, de canalele sale, ca și cum lumina cerului acestuia vast și delicat i-ar fi fost necesară ca să trăiască, răspunde afirmativ solicitărilor care-i veneau din străinătate.

De multă vreme vechiul său prieten Ruffo¹, colecționarul sicilian îl invita să vină în Italia. Doar acolo, spunea el, îi va fi recunoscut și apreciat cel mai bine geniul. Toți colecționarii italieni se pregăteau să-l sărbătorească. Citindu-i scrisorile, care, între două comenzi de figuri mitologice, îl îndemnau la drum, Rembrandt era încercat de nostalgia acelei țări, pe care nu voise

¹ Este vorba de *Antonio Ruffo di Bagnara* (1610—1678), celebru colecționar și sprijinitor al artiștilor din Seicento. Palatul său din Messina conținea o colecție dintre cele mai bogate, mai ales în tablouri de ale contemporanilor săi, colecție care însă, din păcate, a fost ulterior distrusă în mare parte de un incendiu. Rembrandt a pictat pentru el mai multe portrete: un Aristotel, un Marte, un Alexandru Macedon, un Homer. (n. tr.)

s-o cunoască fie că-l exasperaseră ideile preconcepute ale romaniștilor, ce-și pierduseră acolo originalitatea, fie pentru că se temea el însuși de vreo influență în stare să-i denatureze personalitatea. Știa din experiență cît de fascinant putea fi lirismul barocului italian. Dar era prea tîrziu acum, în pragul bătrîneții, să descopere acele frumuseți în stare să-i exalte pe tineri. Rembrandt nu se va duce în Italia. Va accepta atunci oferta amatorilor suedezi, care îi înțeleg și îi admiră opera mai bine decît proprii săi concetățeni? Suedia e departe... Cu toate acestea, dorința de a călători, de a părăsi măcar pentru cîtva timp această țară, unde nu întîmpină decît ignoranță și ostilitate, e atît de puternică, încît Rembrandt se hotărăște să plece. Lăsîndu-i lui Titus și Hendrickje magazinul de antichități, cedînd solicitărilor englezilor, Rembrandt se îmbarcă pentru Regatul Unit, care-și redobîndise de curînd regele, și care-l cheamă să ia parte la acea renaștere artistică ce se cuvine să însoțească Restaurația.

Nici un document nu ne permite să mergem pe urmele pictorului, de-a lungul acestei călătorii. Unde va fi poposit? Va fi fost oaspetele Curții din Saint-James, sau se va fi mulțumit să meargă din oraș în oraș, după bunul plac al fanteziei? Insula ce devenise patria adoptivă a lui Holbein¹ și în care Van Dyck² va înfăptui ceea ce e mai bun în opera lui, își datora artele plastice aproape exclusiv străinilor. Anglia nu-și descoperise încă geniul ei propriu, rămînea încă sub tutela italienilor și a germanilor. Dezamăgit de compatrioții săi, Rembrandt își va sfîrși oare aici zilele, în faima, bogăția, și popularitatea pe care Olanda nu voia să i le acorde?

¹ Este vorba desigur de *Hans Holbein cel Tânăr* (1497/98—1543), care, după o primă ședere de doi ani în Anglia (1526—1528), a revenit la Londra în 1532, rămînînd aici, în plină glorie, pînă la sfîrșitul vieții. A fost pictorul epocii și al curții lui Henric al VIII-lea. (n. tr.)

² *Anthony van Dyck* (1599—1641) va deveni favoritul curții engleze exact cu 100 de ani mai tîrziu (1632), sub domnia lui Carol I. (n. tr.)

Nu. Copacul era prea mare, prea bătrîn, ca să poată fi dezrădăcinat și transplantat fără primejdie. Cîteva luni îi fură deajuns ca să se simtă acolo și mai înstrăinat decît acasă, unde cel puțin spațiul îi aparținea, unde cerul și lumina îi arătau prietenie, unde trăia în bună înțelegere cu lucrurile, cu peisajul. Escapada n-a ținut nici un an și iată-l pe Rembrandt așezîndu-se din nou în fața șevaletului în atelierul de pe Rozengracht, ca să isprăvească portretele neterminate.

Cercetătorii atenți au recunoscut o dublă semnătură pe pînza cu *Sindicii postăvarilor* (111), una datînd din 1661, cealaltă din 1662. Tot între aceste două date el semnă și un portret pictat la York. Ce poate fi atunci oare mai ispititor decît să presupui că pe Rembrandt l-a readus la Amsterdam nu atît dorul Olandei natale, cît datorita aceea grabnică, ce i se impunea artistului, de a sfîrși compoziția întreruptă de o toană și o criză de proastă dispoziție. Cele șase personaje se află acolo aproape gata vii, trăindu-și viața aceea supranaturală pe care pasta colorată o împraștie pe pînza. O legendă musulmană îl osîndește pe pictor să fie blestemat, deoarece se spune că, în ziua Judecării de Apoi, plăsmuirile artistului se vor înfățișa înaintea lui Dumnezeu odată cu creatorul lor, spre a-i cere cîte un suflet, și cum pictorul, dacă e în stare să dea formă, nu înseamnă că e nici stăpînul, nici împărțitorul sufletelor, aceste ființe nedesăvîrșite îl vor pîrî Judecătorului și vor cere pedeapsa lui; va fi cunoscînd el legenda?

Nu e necesară teama de vreo pedeapsă postumă ca să-l înlănțuie pe creator de creația sa. Prezența acestor personaje, care trăiesc cu atîta intensitate, încît le crezi gata să se desprindă de masă, e de ajuns ca să-l întoarcă pe călător către tabloul neterminat. Rațiunea de a fi a vieții artistului este de a dărui viață. Sindicii așteaptă, nerăbdători, atenți, cu chipurile pline de suflet și de pasiuni, cu trupurile aproape mobile, trase înapoi de chemarea neîntinse și totodată stînd în cumpănă, plecîndu-se înainte, gata să treacă acel hotar imperceptibil, ce

desparte lumea formelor iluzorii, de aceea a formelor reale. Dar unde-i oare realitatea: în oamenii care nu au conștiința că trăiesc, care trec prin viață ca printr-un cîmp sterp, ori în aceea — personaje zugrăvite, eroi de romane — care evadează din carte, din tablou, în deplinătatea ființei?

Aceștia din urmă scapă tărîmului reprezentării, sau, mai curînd, pătrund, grație intensității și desăvîrșirii reprezentării, în împărăția existențelor autonome. S-ar spune că Rembrandt a intuit taina existenței și a recreat individualități depline, cu ideosincrasile lor fizice, cu caracterul lor intelectual și moral, cu felul lor de a simți, de a gîndi, de a se mișca, a pătruns pînă în cea mai ascunsă zonă a conștiinței, în acea personalitate pe care omul nu și-o mărturisește întotdeauna nici sieși și pe care un portret o scoate uneori dintr-o dată la iveală. Nu te poți reține să nu-i compari pe acești *Staalmeesters* cu *Regenții* lui Frans Hals; paralelismul care există între cele două opere face aproape inevitabilă asocierea. Dealtminteri, nimic nu ne face să simțim mai bine deosebirea care separă realismul lui Rembrandt de acela al pictorului din Haarlem. Tabloul lui Frans Hals este o mare pagină de verism satiric, în felul lui Swift, o șarjă vehementă și genială a conformismului burghez. Hals rămîne un pesimist vesel, adică un om care, neașteptînd nimic de la omenire, își biruie decepțiile și se amuză cu voioșie de spectacolul pestriț pe care îl oferă mersul lumii; plăcerea de a picta, satisfacția fizică a materiei, beția pastrei și a culorii îi îngăduie să învingă melancolia mizantropului. Opera lui rămîne în mod voit superficială, fiindcă ea refuză să coboare în străfundurile umanității, știind prea bine ce amărăciuni, ce tristeți, ce deznădejdi ar aduce de acolo. Artistul trece astfel asupra creației iubirea pe care n-o are pentru creatură. Tehnica lui Hals, cu cutezanța promptă a execuției, cu virtuozitatea tușei, sincera și nudă, cu juxtapunerile libere de tonuri, face din actul de a picta o sursă de plăcere fizică.

Rembrandt îi cere mai mult tabloului. El vrea ca acesta să stabilească o armonie fundamentală între reprezentare și lucrul reprezentat, o legătură de simpatie, un contact de la suflet la suflet. De aici vine jena ce i se observă de fiecare dată când face portretul vreunui om de care nu-l leagă nici un curent moral. El e incapabil să se amuze de josniciile sau de situațiile ridicole care îi oferă lui Hals un neistovit subiect de distracție. Când îndatoririle sociale sau nevoia de bani îl silesc să picteze genul acesta de portrete, pune în ele un soi de sfială, de neîndemînare. Hals nu-i nici-cînd atît de fericit ca atunci cînd se poate lăsa în voia plăcerii pure de a picta; pentru Rembrandt, tabloul trebuie să fie, în același timp, o împlinire a cugetului și a inimii, o luare deplină în posesie a obiectului.

Portretele Staalmeesters-ilor conțin astfel o intensitate de trăire magică, ce cheamă — mai mult și decît în *Rondul de noapte* — obiectul reprezentării la un fel de existență majoră, în care este implicată întreaga complexitate a ființei. El se află acolo, în esența lui fizică și morală, cu întreg prezentul, întreg trecutul și întreg viitorul său, nu doar ca o simplă secțiune în spațiu și în timp, ci ca un ansamblu de forțe și de voințe, ancorate în durată și deopotrivă în colectiv. Personajul emană un dinamism al faptei și al iubirii care-l unește cu ansamblul ființelor. Grupul sindicilor este, astfel, mai mult decît un portret de breaslă, un fel de sinteză socială, reprezentativă pentru o epocă și un mediu. Nu o juxtapunere întîmplătoare de individualități ce nu au nimic una cu alta, ci o armonie superioară de temperamente și destine, axate pe o puternică devenire comună.

Acest dinamism, care suscită mari curenți de forțe într-o compoziție atît de statică, cum este portretul celor șase personaje, surprinse într-o acțiune cum nu se poate mai banală, aceea a punerii la punct a contabilității breslei înseamnă un dinamism spiritual. Aceste personaje imobile — nu în întregime, ci fiecare pe rînd a schițat doar o

mișcare — creează astfel un soi de unduire prelungită, ce trece de la un trup la altul, pornind din față înspre fundal și punînd în felul acesta stăpînire pe spațiu în profunzime. Fiecare sindic se află în centrul unei vaste revărsări de unde, și undele acestea, întretăindu-se desemnează în jurul grupului lor semnul însuși al infinitului. Destinile izolate se întîlnesc, se întrepătrund, acești solitari (toți oamenii sînt așa) apropiindu-se unii de alții printr-o pasiune comună, care nu e nicidecum aceea a negotului, ci e o aspirație a sufletului înspre plenitudine, ce nu se realizează decît prin comuniunea celor vii.

Un sentiment religios se află la obîrșia *Sindicilor postăvarilor*, ca de altfel a tuturor celorlalte tablouri ale lui Rembrandt, dacă îi acordăm cuvîntului religios sensul său cel mai vechi și cel mai puternic, adică ceea ce îi unește pe oameni și le îngăduie să poarte împreună, spre a se ajuta între ei, povara vieții¹. Certitudinea împăcată pe care o exprimă fețele acestea nu e lipsită de neliniște. Panourile de lemn întunecat pe care se joacă un soare luminos, somptuosul covor roșu-auriu, în care fiecăare fir pare că lucește, nu-i delimitează. Ei sînt dincolo de funcția lor, precum sînt dincolo de prezența lor. Realitatea evidenței lor se prelungește printr-un întreg halo de mister, ce depășește identitatea individului. Un miracol luminos alătură formele acestea întunecate, înmădiază rigiditatea opacă a corpului omenească, în sfîrșit, definește pe fiecare în complexul fizic și moral ce-i întruchipează cel mai bine personalitatea, pentru a-l chema apoi spre acea personalitate superioară, ce reprezintă o colectivitate.

Cînd se vor despărți, acești oameni se vor întoarce la afacerile, la plăcerile, grijile, intrigile lor, la tot ceea ce îi dezbină și îi separă, dar pentru o clipă, cel puțin, vor fi fost și ei îm-

¹ Termenului în discuție i s-au propus de fapt două etimologii: *relegerea* = a culege, a aduna, a parcurge (din nou) și *religare* = a lega, a înnoda. Autorul optează evident pentru cea de-a doua. (n. tr.)

preună, ca elemente inseparabile ale unui organism unic, vor fi luat și ei parte cu toată ființa lor la împlinirea unui destin comun, fie el cât de modest, cum e gestiunea unei corporații de negustori.

În *Sindicii postăvarilor*, Rembrandt și-a pictat marele său tablou civic, și dacă le-a dat acestor figurații colective o semnificație pe care Van der Helst, Pickenoy¹ sau chiar Hals ar fi fost incapabil să le-o dea, e fiindcă simțea intens în adâncul lui însuși acea nevoie de comuniune umană pe care raporturile lui cu concetățenii o dezamăgiseră mereu. Cel care era menit să devină interpretul *sufletului unanim* al Olandei, a fost silit să trăiască în singurătatea tenebroasă a pășării de noapte, de la care i se trăgea porecla. N-a putut lega prietenie decât cu cele mai singuratice dintre ființe, evrei încărcati cu povara lor de speranță milenară și de neconținut zbucium, nevoiașii în jurul cărora sărăcia înalță un zid de fier, comediantii, copleșiți de prea multe personaje, alungați din ei înșiși de către toți cei cărora le-au dat adăpost.

El nu făcea parte din nici o asociație, fiindcă nu fusese niciodată invitat să intre în vreuna; nici chiar din gilda Sfântului Luca, în care figurează niște pictori dintre cei mai mărunți și de unde el lipsește; poate și pentru că își dădea seama că s-ar fi simțit stingher, aici, ca și când prea îndelunga deprindere cu singurătatea l-ar fi făcut neîndemânatic în relațiile cu oamenii. Spre amurgul vieții sale, când istoria cu primăria îl alungă din colectivitatea civică, așa cum cu opt ani mai înainte judecata sinodului îl alungase din comunitatea religioasă, el răspunde totuși celor care voiau să-l osîndească la o izolare definitivă, prin această măreață afirmare de comuniune morală, ce o constituie grupul *Staalmeester-ilor*.

¹ *Nicolaes Elias Pickenoy* (1588—1655), pictor olandez, mai puțin cunoscut decât un Van der Helst, s-a afirmat, ca și acesta, mai ales prin unele tablouri colective, reprezentând diverse corporații, între care acela al *Regenților*. Casei de corecție din Amsterdam, ș. a. (n. tr.)

Pare să ne spună, în această pînză, că arde toată de iubire pentru oameni, că ființa nu-și depășește neîmplinirea și deznădejdea, decât prin comuniunea cu celelalte ființe. Luat în parte, fiecare dintre sindici are înfățișarea aceea neliniștită, chinuită parcă, ce se vede în majoritatea portretelor pe care le pictează în această perioadă. În acele fantome halucinante, cum sînt *Cruciatul* de la Muzeul din Copenhaga (112) și *Dresorul de șoimi* de la Muzeul din Göteborg (113), *Bărbatul cu lupa* de la Metropolitan Museum, interpretat greșit ca un portret al lui Titus (114), *Ținărul oriental* din colecția Epstein din Chicago (115), *Omul cu manta roșie* din colecția Bache, care nu e, nici el, un portret de al lui Titus (116), și, în sfîrșit, *Ținărul cu manuscris* de la New York (117), sălășluiește o frământare intensă. Au aceeași față palidă și bolnăvicioasă, de ai zice că e spălată de lacrimi și roasă de neliniște, aceeași privire hăituită, precum și felul acela de a căuta dincolo de spațiul perceptibil, pe deasupra umărului celui ce-i privește o prezență care-i atrage sau îi înspăimîntă.

Acest aer de familie pe care-l răspîndește Rembrandt asupra celor mai multe dintre portretele pe care le pictează între 1658 și 1662 constă, înainte de toate, în expresia de anxietate și de deznădejde, care nu le lipsește nici autoportretele executate în aceeași perioadă. Ea se recunoaște mai cu seamă în foarte numeroase efigii de evrei, pe care le înmulțește, ca și când s-ar apropia acum și mai mult de acești eterni rătăcitori, de acești nestatornici chinuți de un Dumnezeu aspru, hăituiți de unii oameni invidioși, și care nu mai au alt loc pe pămînt, decât acela vremelnic, pe care nomadismul lor, voluntar sau impus, îi lasă să-l ocupe. E de asemenea epoca în care el se apleacă asupra tainei sufletului negru, în *Cei doi negri* de la Mauritshuis (118), atît de emoționanți prin tandrețea ce se exprimă aici. Acest portret, fremătînd de simpatie omenească — de parcă acelaia ce a străbătut cu atîta profunzime și luciditate întreg labirintul universului semit i se

revelă acum lumea hamită — nu are nimic de-a face cu simpla curiozitate antropologică.

Dacă *Sindicii* scapă acelei solitudini deznădăjduite pe care o mărturisesc toate tablourile acestei epoci, aceasta se datorește strădaniei de alăturare a capetelor, care se pleacă unul spre celălalt, a spiritelor, care încearcă să se înțeleagă reciproc, a inimilor pe care se unesc în sentimentul unei îndatoriri comune. Și pînă și acel om căruia nu-i vedem decît capul descoperit, în vreme ce *Sindicii* poartă cu toții pălării mari, negre, omul acela, care, fără îndoială, nu-i decît vreun secretar, vreun comis sau vreun slujitor, de un rang poate ceva mai răsărit, nu e exclus din comunitate. El îi aparține morfologic, fiindcă e scăldat în aceeași lumină, iar spiritual, prin aceea atenție gravă și încordată pe care o dă evenimentului ce se săvîrșește înaintea lui. El se află în vârful piramidei ce formează masa centrală a tabloului, pîrînd un cîntec de corn, într-o simfonie care strînge în pisc toate instrumentele răzlețe. Un zîmbet nehotărît rătăcește pe chipul acesta tînăr și inteligent, același surîs vag, gata să înflorească, dar reținut de nu știu ce sfială sau teamă, surîs pe care-l remarci, după o îndelungată intimitate cu opera, pe toate chipurile sindicilor, ca și cum vicisitudinile soartei omenesti n-ar atinge deloc acest domeniu lăuntric, în care omul se refugiază la adăpost de celălalt și de el însuși, ferit de propriile sale neliniști, într-un fel de seninătate la care nu ajunge decît acela care, după multă suferință, își contemplă privind peste umăr peisajul vieții, iluminat de cea mai blîndă lumină, aceea a soarelui ce apune.

XIII. MÎINILE MARGARETHEI TRIP

Margaretha Trip e o femeie foarte bătrînă. E înveșmîntată într-o rochie întunecată, cu fișii de blană. O vastă coleretă la două rînduri sprîjină capul gingaș, acoperit cu o bonetă ce cade în aripi peste urechi și revine în unghi ascuțit pe frunte. Înfațișarea ei e aceea a unei femei înstărite, pe care boala n-a ros-o și n-a deformat-o, ca pe atîtea dintre modelele lui Rembrandt. Portretul acesta, ca și cel de alături, al soțului ei Jacobsz Trip (119), dă o impresie de plăcută bunăstare¹. Margaretha Trip nu pare, pe de altă parte, să fi fost desfigurată de neliniștile vieții interioare, neliniști care dau celor mai multe dintre ființele ce populează universul lui Rembrandt, chiar și bogaților Pellicorne, atît de fericiți că umblă cu bani, aerul acela de naufragiați, speriați și deznădăjduiți. Chipul Margarethei Trip e împăcat, surîzător, aproape fericit. Cel puțin atît, cît va putea vreodată Rembrandt să exprime împăcarea și fericirea.

Pe măsură ce atenția ni se fixează și ni se adîncește în acest portret, se produce însă o metamorfoză ciudată. Impresia de siguranță, de bunăstare, care ne surprinsese la început, dispare cînd studiem mîinile Margarethei Trip. Contrar

¹ Jacob Trip și soția sa Margaretha de Geer, erau negustori din Dordrecht. (n. tr.)

cu ceea ce se întâmplă adeseori în portretele lui Rembrandt, mâinile acestea sînt puternic modelate; ele nu se dizolvă în acel soi de materie originară, care absoarbe baza tuturor tablourilor sale, haos dens și vîscos, din care toate personajele par că vor să se desprindă printr-un efort spasmodic, cînd nu rămîn, cum se întâmplă mai întotdeauna, pe jumătate cufundată acolo. Drama Margarethei Trip, pe care artistul a evitat să o transpună pe chip, parcă i s-ar fi refugiat în mâini.

Descifrăm aici unul din exemplele cele mai sesizante și mai explicite ale „noțiunii de timp” la Rembrandt, fiindcă în ele se exprimă tot ceea ce face în mod obișnuit pictorul, să exprime fețele. Toată cumplita realitate a îmbătrînirii, care l-a chinuit mereu pe Rembrandt, și care e tălmăcită în opera sa cu o abundență și o diversitate ce nu-și are seamăn la nici un alt pictor, se află cuprinsă în mâinile Margarethei Trip.

Bătrînețe și non-bătrînețe. Bătrînețea este o stare de fapt, o stare aproape abstractă în definiția sa. Îmbătrînirea, dimpotrivă, este un act cotidian, un eveniment în desfășurare, un proces pe care nimic nu-l oprește, pe care nimic nu-l abate din drum. Lucrează aici forțele distrugerii, fărîmîțarea. Îmbătrînirea este o înaintare pe drumul ce duce spre mormînt. Bătrînețea nu există: nu poți să-i marchezi începutul, iar moartea e concluzia ei triumfală. Îmbătrînirea e făcută din celulele care, în fiecare secundă, se descompun, din țesuturile ce mor; din fiecare minut ce dezagregă, din fiecare ceas ce distruge. Rembrandt a fost obsedat de ideea bătrîneții, de senzația îmbătrînirii.

Portretul Margarethei Trip e din 1661 (120). Anul în care anxietățile bolii — se temea că-și pierde văzul — ale bătrîneții, ale mizeriei morale și materiale nu-i mai lasă artistului nici un răgaz. Este momentul în care angoasa timpului îl urmărește îndeaproape, mai crîncen, pe omul pornit spre îmbătrînire și s-ar spune că în fiecare din tablourile lui auzi uruiul funebru al „carului înaripat al timpului”, despre care vorbește Andrew

Marvell¹. Mîinile Margarethei Trip sînt puse ca niște peceti pe anul acela, 1661, care a dat și cele mai dramatice autoportrete ale artistului. Noțiunea de timp de aci înainte e precizată de către Rembrandt într-un mod inexorabil. Ea nu va evolua de-acum decît spre o deznădejde tot mai deplină, spre un pesimism absolut, pînă în clipa în care iluminarea sfîrșitului transformă dintr-o dată această atmosferă tragică și destramă norii cerului acestuia închis.

Delimitate în spațiul sumbru — acel spațiu sferic, adînc ca o prăpastie, ce atrage mereu înapoi modelele lui Rembrandt — de niște manșete scurte, simple, mîinile Margarethei Trip se avîntă parcă spre a afla un punct de sprijin, spre a scăpa acelei teribile aspirații a neantului obscur, pe care toate personajele îl simt înapoia lor. Mîna stîngă e așezată pe brațul unui fotoliu. Mîna dreaptă, adusă înspre pîntec, strînge un veșmînt alb.

Din acest moment, e evidentă profunda deosebire de personalitate dintre cele două mîini ale Margarethei Trip, ca și cum două ființe diferite sau două aspecte opuse ale aceleiași ființe și-ar confrunta aci contrastele. Mîna stîngă, pe care o susține capătul fotoliului, odihnindu-se împăcată, destinsă, e deformată de bătrînețe, dar a păstrat căldura și mobilitatea vieții. Degetele ei înțepene de reumatism au niște falange umflate, articulații roșii și scîrțietoare. Mai dăinuie în ele o anume pulsație vegetală. Mîna dreaptă, dimpotrivă, a și intrat în regnul mineral. Înăspriță, redusă la un pergament brun, învelind oasele tari, noduroase, cu gheare, cu tendoanele țepene și pielea fără mobilitate, ea aparține de pe acum morții. Unei morți mai complete decît adevărata moarte, fiindcă perpetuează, în această mumificare, caricatura clădirii vitale, a supleței ome-

¹ Poetul englez Andrew Marvell (1621—1678), în plină glorie în acel timp este socotit ultimul reprezentant mai de suprafață al așa-numitei „poezii metafizice”. Menționarea numelui său în contextul acestui capitol nu este lipsită de semnificație, sugerînd, ca și în cazul altor referiri, aparent întîmplătoare, un întreg climat spiritual. (n. tr.)

nești. Margaretha Trip mai face încă parte dintre vii, dar mîna care strînge, cu angoasa muribunzilor, pînza aceea albă, mîna aceasta, care a îmbătrînit mai repede decît cealaltă mîna, i-a și luat-o înainte, către lumea de dincolo de mormînt. Nu poți contempla fără groază, nimicirea aceasta interioară a cărnii, înlocuirea aceasta a splendidei gingășii a trupului omenesc, cu o materie găunoasă, dură, anorganică.

Atenția pe care și-o concentrează Rembrandt asupra mîinilor Margarethei Trip — oricît de neînsemnat ar fi de altfel personajul — și care face din ele centrul, focarul intelectual al tabloului, ne spune mai multe, poate, decît oricare alt exemplu, despre importanța tragică a acestui an, 1661, în destinul artistului. Filozofia lui Rembrandt își trasase desigur, de multă vreme, calea și dezlegase, potrivit alcătuirii sale intime, marile probleme ale constituirii lumii. Problemele spațiului și timpului — cele mai importante — găsiseră în el o formă, ce reprezenta aproape o soluționare. Și faptul că la el complexul spațiu-timp se afirmă întotdeauna ca indisociabil, îl apropie de fizicienii moderni, mai mult chiar decît de Spinoza, cu care era atît de strîns înrudit.

La Rembrandt, noțiunea de timp este exact opusă aceleia a lui Goethe, care nota într-o scrisoare către Augusta von Stolberg, în 1775: „Rămîn mereu același, în sînul neconținutelor mele metamorfoze“. Cincizeci de ani mai tîrziu, el repeta această afirmație juvenilă, cu gravitatea și seninătatea omului bătrîn: „Acceptăm fără amărăciune caracterul efemer al vieții, căci nevăzînd decît eternitate în fiecare clipă care trece, nu suferim cîtuși de puțin de goana timpului“. Această viziune a „eternității în fiecare clipă“, care a fost pentru Goethe condiția păcii sale lăuntrice, există și la Rembrandt, dar ea a provocat în sufletul pictorului o stare de conștiință total diferită. Fiindcă timpul lui Rembrandt era esențialmente discontinuu și fiindcă eternitatea, în loc să se împlinească, pentru el se destrăma, cu fiecare clipă. O viață care progresează astfel, din explozie în ex-

plozie, fiecare dintre aceste explozii fiind rezultatul unei aprinderi bruște, al unei dezagregări, nu poate fi decît profund dramatică.

Dacă am vrea să căutăm în pictură o tălmăcire plastică a frazei lui Goethe, nu Rembrandt ar fi cel care ne-ar oferi-o, ci Tițian. La marele venețian, într-adevăr, portretele în loc să înfațișeze această cumplită discontinuitate dau impresia unei durate răbdătoare și calme a unei maturității interioare a insului, independente chiar de tot ceea ce faptele sau întâmplările pot introduce ca modificări exterioare în această formație. Ele exprimă chiar acea interioritate profundă și intensă, prin care personajul devine un tot omogen și compact, în acord cu fondul — de care nu se mai detașează printr-un efort disperat — nesupus acelor sfîșieri ce torturează mereu modelele lui Rembrandt, care rămîn prizoniere ale acestui fond sau evadează din el, printr-un efort violent parcă, spre a fugi de mîinile umbrei, înversunate să le rețină, să le înșface. Personajele lui Tițian trăiesc în pace cu lumea exterioară. Și-au pus de acord propria dramă cu marea dramă a naturii, nu printr-un compromis limitativ, ci, dimpotrivă, încercînd acest sentiment de unitate cu ordinea lumii, care devine comuniune. Această polifonie spirituală animă întreaga muzicalitate a operei lui Tițian, muzicalitate care nu e atît opera unui grup de instrumente sonore, cît adeziunea sincronă a cugetului și a inimii la vasta simpatie cosmică.

Cîte tablouri n-au dovedit pînă acum manicheismul implicit al filozofiei lui Rembrandt, aceea chinuitoare înfruntare a celor două puteri? De la *Viziunea lui Daniil* în care proorocul contemplă forma animală a lui Nabucodonosor metamorfozat în taur (121), ori *Răpirea Persephonei*, în care fecioara răpită devine prada lui Hades, fără să fi conținut totuși să aparțină pămîntului, și pînă la acea plecare a îngerului, care părăsește familia lui Tobiaes cu o bătaie funebă de aripi ce evocă, neîndoielnic, despărțirea sufletului de trup (122).

În opinia populară, viața și moartea sînt de neîmpăcat, se exclud reciproc, după însăși logica limbajului: acolo unde este viața, nu este moarte. Trebuie să fi presimțit, ca Rembrandt, această realitate a prezentei perpetue, a morții pe cale de a se împlini, ca să înțelegi ce imens *memento mori* devine, interpretată potrivit acestui motiv, întreaga sa operă. Un *memento mori* cu atît mai tragic, cu cît nu trasează o limită între viață și moarte. Lumea e de acord să socotească sinistru faimosul tablou al lui Valdes Leal, de la Caridad din Sevilla¹, care înfățișează gradele de descompunere ale unui cadavru, de la mortul „proaspăt”, să zicem, pînă la scheletul curățat de orice carne. E cumplit și e magnific. Dar la Rembrandt, spectacolul este și mai tragic, fiindcă el începe studiul *descompunerii* chiar înainte de moarte.

Dacă adunăm laolaltă, în memorie, numeroasele autoportrete pe care și le-a făcut în decursul vieții (ce muzeu sau ce expoziție ne va da vreodată prilejul să „citim” biografia pictorului de-a lungul efigiilor sale?) constatăm că de la primele tablouri — cele care mai radiază încă de iluziile entuziaste ale adolescenței sau de certitudinile puternice ale vârstei mature — faptul de a se picta constituie pentru artist o modalitate de a marca etapele acelei *pilgrim's progress*² pe care fiecă om o săvîrșește pe pămînt. Varietatea veshmintelor — cască, beretă de catifea, armură, man-

¹ Ioan de Valdes Leal, fiu al unui orfevrier portughez, s-a născut și a creat la Sevilla, fiind contemporan — în prima parte a vieții — cu Rembrandt (1622—1690). A practicat un realism adesea halucinant sau macabru. Principalele sale opere se află la catedrala și la spitalul Caridad, din Sevilla. Scenele la care se referă autorul se află la spitalul Caridad: *Cele două cadavre, Moartea în mijlocul semnelor vanității umane*, ș. a. (n. tr.)

² Referire la ampla povestire alegorică a contemporanului lui Rembrandt, englezul John Bunyan (1628—1688), *The Pilgrim's Progress* („Călătoria pelerinului”), al cărei erou, simbolizînd sufletul omului, pornește din Cetatea Distrugerii spre Cetatea Cerească, în calea căreia se află însă Mlaștina Disperării, Valea Umilinței, Valea Umbrei Morții, Bîlciul Deșertăciunilor . . . (n. tr.)

tie bogată, blană, rasă de călugăr, coliere, colerete, arme sau peneluri — nu poate deghiza acest fapt primordial: Rembrandt a studiat mereu, asupra lui însuși, cu un fel de disperare pătimasă, goana vieții. În *momentele glorioase ale prosperității sale*, ca și în anii negri ai mizeriei, el se apleacă asupra oglinzii și asupra tabloului care va reflecta această oglindă, ca și cum succesiunea efigiilor i-ar putea dezvălui enigma vieții. Rămîne el oare „același în sînul neconținutelor lui metamorfoze”? Nimic nu e mai discontinuu decît această bogată serie de portrete, ale unui artist ce s-a zugrăvit pe sine mai des și mai lucid decît oricare altul; și pe măsură ce îmbătrînește, „ceața timpului” care-i învăluie modelele devine din ce în ce mai deasă.

Mîinile Margarethei Trip dezvăluie și ele această luptă convulsivă a ființei pentru a se desprinde din ceața vremii. E lupta insului care-și caută forma și a cărui revoltă împotriva indeterminatului se frînge în fărîme de deznădejde. Lumea tenebroasă în care personajele lui Rembrandt își urmează calea, cu pași fantomatici, este lumea al cărei timp nu mai corespunde categoriilor umanului. E un infern, în care plutesc spiritele asemeni aceloră ce vin să bea sîngele victimelor, ca să ia parte din nou la viață, ca să se întoarcă în timp. Viața ființelor pe care le pictează el n-ar putea fi cuprinsă între fațetele unui cristal (maestrul acelei împărății cristaline de Vermeer): ea fie că se revărsa din acest volum, fie că, dimpotrivă, se atrofiază, ca și cum niște alternări ample de flux și de reflux, de îndestulare și de preaplin, nu i-ar lăsa nicicînd decît unele clipe foarte rare și efemere de echilibru, din care filozofia vieții nu poate să scoată nici certitudine, nici consolare. În autoportrete, inefabila interogație asupra devenirii umane devine din ce în ce tot mai angoasată, pe măsură ce artistul îmbătrînește, și dacă ar fi cu puțință să le reunim pe toate, tablouri, gravuri sau desene, pe cele evidente și pe cele secrete, în ordinea lor cronologică, am vedea ieșind din această juxtapunere una

dintre confesiunile cele mai dramatice pe care le-a oferit vreodată arta.

Îmbătrânirea, ale cărei progrese le-a studiat asupra lui însuși, cu o luciditate implacabilă, îl obsedează ca un blestem. La modelele sale n-o poate observa niciodată pe deplin, cu acea detașare nepăsătoare și voioasă a unui Frans Hals și cum, pe de altă parte, nu mai are acea credința naivă care dă uitării lucrurile trecătoare, postulând ceea ce e nemuritor, el e singur la înfruntarea aceasta dintre om și destinul său, dintre individ și cosmos. E singur ca Spinoza, dar mai dezarmat decât el, căci lui nu-i mai rămâne nimic din armătura logică ce-l mai salvează încă pe filozof. E singur, între valurile ființei și ne-ființei, care se sparg în el, se rostogolesc în jurul lui. El e singurul punct fix, într-o lume care se mișcă cu o viteză înspăimântătoare și care se prăbușește cu un vacarm de cataclism. Vuietul surd care precede taifunurile se face auzit în pasta brună a fondurilor, acel brun opac, răscolit de vârtejuri stranii care este, la Rembrandt, lumea originilor, creațiunea aceea nedeslușită ce se încheagă cu greu, dureros, în mijlocul crîmpeiilor de haos pe care le mai târăște încă după ea, ca pe niște sedimente diluviene.

În felul acesta regăsește geniul lui Rembrandt, instinctiv, taina începuturilor, în tablourile sale vizionare *Visul lui Iacob*, din galeria colegiului din Dulwich, și *Răpirea Persefonei*. Distanța care îl desparte pe Iacob, adormit, de îngerul ce apare, învăluit în lumină, e însăși distanța timpului. Ceea ce le separă pe cele două personaje, nepermițându-le să se întâlnească decât în punctul tangent al visului, e faptul că ele nu evoluează în același timp. Iar când Daniil îl contemplă pe Nabucodonosor-taur, un șant de materie își sapă între ei umbra brună, ca o barieră între două universuri care nu au același timp. Între David și Saul, de asemenea, se află o groapă de infinit, ce nu îngăduie vreo punte. Afară din sine din cauza nebuniei, Saul este totodată și în afara

timpului; marele mister al nebuniei este de a abolii, la ființele pe care le posedă, noțiunea de timp.

Cei doi oameni, așezați unul lângă celălalt, sînt, în realitate, despărțiți de o distanță incomensurabilă. În faptul că tînărul încearcă să arunce singura punte care i-ar putea lega pe unul de celălalt, le-ar permite o comunicare, o tăcere: muzica, noi vedem un adînc simbol. Muzica fiind planul supranatural în care înțeleptul și smințitul se înțeleg, nu poate avea drept rezultat readucerea regelui nebun în timpul real, dar ea îi îngăduie să se situeze în afara imanentului. Ea îi oferă un plan irațional, în care el va putea să se simtă exilat. Muzicianul timpului perfect este cel pentru care conflictele ființei se pacifică și se armonizează într-un plan senin; unde dispăre prăpastia pe care Rembrandt o sapă între dementul Saul și cîntărețul lui din harpă. Fie prin transcenderea neliniștii privind ființa și devenirea, fie suprapunîndu-i angoasei filozofice un fel de certitudine estetică, ce-i dă o altă semnificație.

Pentru artiști, muzicieni ori pictori, care rămîn captivi ai timpului imperfect, nu se află reconciliere posibilă între năzuința către etern și contemplarea provizoriului. Acea înaintare prin explozii, ce determină viața și opera lui Rembrandt, nu permite decât foarte rare clipe de armonie, pînă în momentul cînd sentimentul unui plus sau al unui minus distruge echilibrul acesta fragil. Rembrandt a suferit prea mult, fizic și moral, din cauza acestei noțiuni a timpului imperfect, care constituie nucleul întregii sale filozofii, ca să-i dea niște soluții metafizice pe care nu le trăia în trupul lui învăpăiat. A fost conștient mai ales de toate dezarmoniile vieții și în ziua în care a vrut să construiască o operă simfonică, în înțelesul propriu al cuvîntului, i-a dat lumii stupefiate, care nu se va sătura nicînd să-i discute ciudăteniiile și să vrea a-i pătrunde „secretele”, *Rondul său de noapte*.

Arătîndu-se că *Rondul de noapte* este construit cu acea rigoare de nedeterminare pe care o aduce Proust, în felul lui, în căutarea timpului pierdut,

s-ar aborda doar o latură a problemei. Consider totuși că acest tablou e un fel de cheie a filozofiei lui Rembrandt. O filozofie cu mai multe planuri, cu mai multe interpretări, un soi de cabală, asemănătoare amenințătoarei științe a rabinilor, care-i erau vecini și prieteni. Un ermetism ce rezidă în întreaga operă a lui Rembrandt, dar care a rămas întotdeauna involuntar, artistul fiind lipsit de orice intenție de ezoterism sistematic. Nu trebuie să-l bănuim deci preocupat să-i lase moștenire posterității niște enigme, pe care ea va trebui să le descifreze. Dar cum opera lui n-a făcut nicicând altceva decât să tălmăcească niște stări metafizice, consecința nemijlocită a acestui lucru e faptul că în tablourile lui rămâne închisă, ca și în acelea ale tuturor pictorilor care au ceva să ne spună, fie ei Bosch, Magnasco, Grünewald ori El Greco¹, o filozofie neexplicitată.

Rembrandt nu se poate nicidecum mulțumi cu reprezentarea lucrurilor. El trebuie să cuprindă lucrurile înseși, să le smulgă solului, cu crengile și rădăcinile lor. Singurătatea sa rămâne mereu totală, în mijlocul unei lumi populate la nesfârșit, fiindcă lucrurile pe care le-a scos din pământ nu le mai poate înrădăcina niciunde. Nu poate decât să le perpetueze în acele limbuli² de dincolo de spațiu și de timp, ce se ivesc neconținut, chiar

¹ Alăturarea acestor patru nume este realmente relevantă, putându-se stabili certe afinități — secrete — de domeniul trăirii lăuntrice a unui univers obsedant pînă la halucinație, nu numai între primul și ultimul, unanim cunoscuți, ci și între aceștia și ceilalți doi. Alessandro Magnasco (1667—1749) înfățișează și el adesea, într-o execuție plină de dinamism, impetuoasă, o lume fantastică, stranie, cîteodată de un caricatural inefabil, lume învăluită în misterul propriei sale neliniști. Mathis Gothardt-Neithardt, zis Matthias Grünewald (1460 sau 1475—1528), la rîndul său, este un pasionat al viziunilor intens dinamice și dramatice, al scenelor fabuloase, ce exaltă realul sau îl subjugă imaginii reflectate în fantezia halucinantă a artistului, străbătută de lumini și cutremurată de fiori stranii. (n. tr.)

² Limb (la catolici) — locul unde așteaptă Judecata de Apoi sufletele celor drepti dinaintea Mîntuitorului („limbulile patriarhilor” sau al copiilor morți înainte de a fi botezați — „limbulile copiilor”). De aici, sensul figurat, de tărîm nedefinit, *nebulos*. (n. tr.)

și atunci cînd vrea să zugrăvească un peisaj realist, ca în anumite desene ale sale. Desenele acestea, de o atît de tulburătoare limpezime, dintre care unele au acuitatea unor pagini de Dürer sau de Bruegel, semnifică realul ajuns la limita extremă, ai spune că peisajul e gata să se răstoarne, brusc, ca să-și arate reversul, concavitatea goală?

Limita extremă a ceea ce e obiectiv o constituie pentru el momentul de la granița metamorfozei pe care o săvîrșesc cîteodată diversele variante ale unei gravuri. Cînd studiază felul în care, urmînd etapele procesului pur tehnic, opera își schimbă caracterul și chiar sufletul, descoperi în plină activitate toate resorturile acelei violențe cu care reface el Cosmosul. El convoacă glasul luminii și glasul umbrei, înfruntarea cernelurilor și a acizilor, în clocotul acestor metamorfoze, reprezintă cea mai minunată adevare a instrumentului la suflet ce ne-a fost dat vreodată să vedem.

Dacă cercetăm deci în tablourile lui Rembrandt lucrurile, și nu reprezentarea lucrurilor, ajungem la această stranie filozofie a obiectului care servește drept corolar noțiunii sale de timp, iar observațiile pe care le-am făcut asupra mîinilor Margarethei Trip sînt valabile și în acest domeniu. Obiectivitatea lui Rembrandt, în aceeași măsură cu harul său vizionar, este de o calitate atît de ciudată, încît sugerează ideea eternului înprezent, în locul eternului prezent, care însoțește de obicei noțiunea de obiectivitate. Obiectul *este*, el nu *devine*. Un portret-obiect constituie o secțiune în timp și în spațiu, un ansamblu de dimensiuni închis și neschimbat. Încărcătura subiectivă a unei opere, a unui portret de Delacroix, de pildă, este cea care își împinge pe al doilea plan obiectivitatea.

Obiectivitatea mîinilor Margarethei Trip rămîne deci, în cazul care ne preocupă, tulburătoare și fascinantă, nu numai fiindcă modelul apare, în portretul acesta, independent de pictor, ci și prin acea independență organică a diferitelor părți ale corpului, unele în raport cu cele-

lalte. Faptul că în spatele secretului Margarethei Trip zărim și secretul lui Rembrandt arată înde ajuns în ce măsură poate deveni aici obiectul purtător al unei întregi filozofii subiective. De asemenea, în ce măsură această noțiune de timp, pe care pictorul a ilustrat-o cu o intensitate atât de tragică, însuflețește în același fel toată opera sa, în înseși elementele în care ea a încetat a mai fi obiect.

Și mai explicită însă devine aluzia sa la bătrânețe și la moarte în autoportrete. Nu cunosc vreun alt exemplu atât de tulburător ca portretul lui Rembrandt pictat de el însuși, care se află la National Gallery din Edinburgh (123). El datează evident din ultimii ani și nicidecum procesul îmbătrânirii, ca descompunere, nu a fost tălmăcit cu atîta patetism. Între fondul neutru și veșmîntul brun, fără podoabe, dimie de cerșetor sau de vagabond, sub boneta neagră, chipul ni se prezintă din față — cu barba lui rară, nerasă, cu o carnație tumefiată, în care ai zice că degetul mare s-a înfipt lăsînd niște gropi pămîntii. Privirea nu are altă expresie decît o nesfîrșită deznădejde, o oboseală fără margini. Pe figura aceasta, roasă de lacrimi, doar nasul este predominant, enorm, umflat, proiectînd o umbră mare pe jumătate de obraz, un nas comic și dureros, a cărei ambiție afectată de a se afirma trezește în pictor simțul grotescului tragic. Ca și cum prisosul absurd al acestui nas, în mijlocul celei imense suferințe a sufletului, ar izbucni într-un rîs sfîșietor.

Același nas, și mai umflat, și mai diform, apare într-un alt portret al artistului, împrumutat de marchizul de Lothian aceleiași galerii (124). Opera aceasta e de o execuție atât de violentă, atât de sumară, că ai fi tentat să te îndoiești de autenticitatea ei, dacă n-ar exista, sub zugrăveala aceasta deteriorată și, pe cîte se pare retușată de o mîna stîngace, același sentiment tragic ca în toate portretele lui Rembrandt. Tumefacția cîrniei buhăite conduce aici la un studiu naturalist la

fel de direct și, în aparență, la fel de detașat ca și *Boul*. Surprinzi, într-adevăr, dincolo de angoasa îmbătrînirii, momentul în care, dintr-o dată, bucuria de a picta o ia înaintea oricărui alt sentiment. Momentul în care, pentru a zugrăvi bucuria aceea de obraz, atât de dureroasă prin tot ceea ce exprimă ea din deznădejdea lăuntrică, artistul nu s-a mai gîndit decît la frumusețea acestor acorduri de galben și de roșu cu paloarea alburilor, cu albastrul-verzui al vînaților. E, aceasta, o pagină de adevăr la fel de profundă ca și *Boul*, dar cu încă ceva pe deasupra: tragedia omului, în timp.

Rembrandt nu a putut niciodată să domine timpul, de aceea pentru el trupul rămîne dureros și bolnav, dureros mai ales din pricina neconținutei lui discordii cu sufletul, pe care acest senzual o cunoștea atât de bine. El este lanțul de care se agață toate descompunerile. El e vehiculul putrezirii, e ceea ce moare mai întîi și ceea ce moare în fiecare zi. În străfundul lui, simțea o imensă milă pentru oameni. Se apleca asupra acestui trup, menit morții, cu un fior de extaz și de sfîșiere. Niciodată fanfarele voluptății n-au sunat pentru el fără acompaniamentul dangătelor sale funebre de clopot în *basso continuo*¹. Ziua prezentă era un trecut în mers, iar frumusețea clipei trăie pîndea viitoarea ofilire. Căci el cunoștea, la fel de bine ca și căile îmbătrînirii, alterarea trupului de către angoasele sufletului, alterare care este adevăratul flagel al bătrîneții și taina ei de moarte.

Rembrandt nu credea în nemurirea-i dacă însemna pentru el obiectul vreunei credințe religioase, ea nu devenise prin aceasta o certitudine dinamică și consolatoare. Iată originea chinuitoarelor sale neliniști. Și cum el nu putea transcende acest sentiment al mortalității, cum nu putea proiecta într-un dincolo mai presus de omenesc

¹ Notație ce semnifică menținerea unei părți de acompaniament în execuția întregii piese muzicale. Se folosea mai ales în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în cuprinsul partiturilor destinate instrumentelor cu clape. (n. tr.)

continuarea a ceea ce se oprește aici, pe pământ, a rămas prizonierul visurilor sale imense și al trupului său muritor, cu neputință de pacificat, de conciliat. Spațiul și timpul au devenit deci pentru el „dimensiunile” unei celule. N-a conținut să le măsoare, cu o aspră plăcere, tirania, ca și cum presimțirea infinitului nu era decât conștiința devenită mai dureroasă, a finitului nostru.

Am văzut că această noțiune patetică de finit-infinit se vedește în mod deosebit în peisajele sale, mai ales în desene. Nietzsche a putut afla în legea veșnicei întoarceri o consolare analogă aceleia pe care o încearcă pictorul mărginind un peisaj. Cutare șir de munți, cutare construcție, cutare margine de pădure ne arată că putem să mergem până acolo și să ne întoarcem. Acest sens al întoarcerii nu există în pustiu, unde nimic nu stăvilește nici văzul, nici imaginația și de aceea nu a existat vreun pictor al deșertului. Deșertul acela lăuntric, pe care Rembrandt îl purta în el și care apare în peisajele lui de fiecare dată aproape, când ele încetează a mai fi documentare, acela e deșertul din care nu te mai întorci. Peisajele acestea nu au în ele nimic fantastic, nici vizionar. S-ar putea aproape localiza într-un ținut precis, dacă vreun detaliu ireal și mai ales atmosfera care le învăluie nu le-ar detașa de un spațiu prea riguros concret. Dar graba aceea dezlătată cu care o iau dintr-o dată razna, ca într-un sfîșietor refuz de a îmbrățișa viața, îmbinarea aceea de precizie și conștiința viitoare disoluții, în sfîrșit, modul acela de a face toate formele să ajungă la substanțialitatea unei licăriri, a unui nor, imprimă unor asemenea opere aceeași interpretare filozofică, pe care o conțin și portretele și compozițiile sale.

Această lege a veșnicei întoarceri corespunde uneia din exigențele cele mai profunde și mai presante ale naturii umane, acest principiu al re-întoarcerii a devenit unul din elementele fundamentale ale artei, dacă e adevărat că aceasta

are mai presus de toate drept scop să-i ofere omului o explicație a universului și un mod de a-l pune de acord pe individ cu acest univers. Rațiunea este aceea care face limitele să fie în mod necesar acceptate, dorite chiar. Angoasa cu care se încarcă conceptele de timp și de spațiu pentru fiecare ființă care nu le-a transcens printr-o certitudine științifică sau o credință religioasă, atestă că nimic nu-i poate fi mai ostil creierului omenesc decât senzația nemărginitului, facultățile noastre fiind mai ales niște facultăți de măsurare. Singur primitivul, căruia cuvîntul *mult* îi e de ajuns pentru a desemna toate cantitățile care depășesc nevoile propriului său univers, se poate complăce în nedeterminat, sau omul care a depășit toate cantitățile înfăptuindu-și armonia cu infinitul. Pentru cine nu trăiește nici dincoace, nici dincolo de finit, niște limite nete constituie încă suportul cel mai sigur al filozofiei sale.

Se va observa că un fenomen curios indiferența pe care o arată Rembrandt față de arhitectură, cuvîntul arhitectură fiind folosit aici în sensul său propriu, și nu înțeles ca structură intimă a tabloului. Fără doar și poate că arhitectura nu joacă în pictura olandeză un rol atât de important ca la flamanzi sau la italieni; ea nu apare aici ca decor necesar al vieții. În schimb olandezii au *inventat*, într-o anume măsură, peisajul, fiindcă erau mai puțin legați de reprezentarea arhitecturii. Poate pentru că Olanda nu a avut pînă în secolul al XVII-lea o arhitectură originală, poate pentru că viața ei depinde prea mult — pentru a o supune regimului formelor solide — de întreprinderea aerului, a luminii și a apei. Dar în vreme ce arhitectura este realistă — chiar independent de tablourile strict „documentare” ale unui Neefs¹ ale unui

¹ Este vorba probabil de Pieter Neefs cel Bătrîn (apr. 1578—1656/61), amintit pozitiv la Fromentin, pentru faptul că a redat unele interioare de biserici „cu un inimitabil sentiment al solitudinii și al grandorii lor”. (n. tr.)

Witte¹ — la Cuyp², la Pieter de Hooch, la Vermeer, în opera lui Rembrandt ea nu pătrunde decât sub unele aspecte cu totul rare și întotdeauna strict ireale, fantastice, vizionare. Nu construcții visate, chiar dacă verosimile, ca cele ale lui Piranesi³, ci sinagogi nebuloase care se mistuie în noaptea spațiului și în noaptea timpului, edificii fără existență materială — și el nici nu ne cere măcar să le pretindem vreo materialitate — în care se și pare că vezi niște nori, încercând să pastişeze niște edificii pămîntești. N-ar fi avut nicioîndă ideea să deseneze vechea primărie, dacă incendiul n-ar fi prefăcut-o în niște ruine tulburătoare și pitorești (125). Forma omenească, singură, îl interesează îndeajuns, ca să o construiască. Portretele pe care le pictează sînt niște mărețe piramide, în care se îngrămădesc, bloc cu bloc, luminile și umbrele. El clădește astfel colonadele de trupuri, mulțimile lui se înșiruie în chip de propilee, dar izolarea spațiului interior, care este obiectul primordial al arhitecturii, se opune prea net filozofiei sale spațial-temporale, pentru a-i stîrni vreun interes, fie și anecdotic.

Faptul că arhitectura săvîrșește acea demarcare a unei anumite porțiuni a lumii, de care omul are nevoie în anume scopuri spirituale sau materiale, nu-și găsește locul în confruntarea lui cu destinul. Puțin îi păsa că această fișie determi-

¹ Emanuel de Witte (1617—1692) este un așa-numit „pictor de arhitectură cu o viziune mai modernă decât Neefs, reprezentative pentru sensibilitatea sa și pentru libertățile pe care și le permite față de „documentariștii” propriu-ziși, fiind tablouri ca *Piața în port* sau *Interior din catedrala din Delft*. O interesantă paralelă între modul în care folosește lumina „conservatorul” Neefs și „modernul” Witte aflăm în *Principiile* ... lui H. Wölfflin. (n. tr.)

² Dintre cei doi pictori cu acest nume, Jacob (n. 1594), numit și Cuyp cel Bătrîn, și fiul său, Albert Cuyp sau Cuijp (1620—1691), important în dezvoltarea picturii olandeze de peisaj este cel de al doilea, la care se referă evident autorul. Contemporanul său, Pieter de Hooch sau Hoogh (1629—1684), se impune îndeosebi prin interioarele sale. (n. tr.)

³ Giovanni-Battista Piranesi (1720—1778) — gravor și arhitect italian foarte la vogă printre neoclasiștii din occident, îndeosebi din Franța. (n. tr.)

nată de spațiu ia drept formă, mai cu seamă cînd se adaptează unei intenții religioase, o reprezentare iluzorie sau simbolică a Cosmosului. Singurele forme arhitecturale cu care ar fi putut să comunice, poate, sînt cele ale templului hindus, care se pierde în mișcător și nemărginit. Așa cum, de fapt, singurele forme filozofice care l-ar fi salvat de la deznădejde sînt cele cuprinse în brahmanismul vegetant și unduitor, ce neagă orice limită, orice separare.

Mai ales latura fixă, stabilă, statică a arhitecturii face să i se acorde puțin spațiu în universul lui Rembrandt, unde totul e mobil. Această noțiune a timpului, atît de heraclitiană, această proclamare a nepermanenței, ca lege profundă a Cosmosului, nu se acomodează cu formele imuabile. Cel mult catedrala gotică — dar ea devenise aproape îninteligibilă în secolul al XVII-lea — i-ar fi putut oferi un climat arhitectural conform propriei sale filozofii a timpului. Timpul imperfect al catedralei gotice, cu fluxurile și refluxurile lui, cu contrastele lui de tensiune, cu alternanțele lui de *lento* și *accelerato*, a căror muzicalitate îi este atît de clar perceptibilă ochiului, se opune cu întreaga lui mobilitate în devenirea existenței fixe a templului grec, de pildă. Nu e vorba aici de o deosebire de estetică, ci de o opoziție între două concepții despre lume: una care-i așa cum a formulat-o Heraclit, vrea să înfrîngă pesimismul nonpermanenței, și e semnificativ cît de viguros rămîne acest sincronism al evoluției arhitecturale a Greciei, cu dezvoltarea gîndirii ei filozofice; cealaltă, care se resemnează cu scurtimea vieții, cu condiția ca această risipire a personalității în timp și în spațiu să aibă drept răsplată o realcătuire a insului, dincolo de loc și de timp, în eternitate.

Pentru un creștin european din Evul Mediu, noțiunea de timp nu semăna întru nimic cu ceea ce reprezenta ea în spiritul grecesc al epocii zise clasice. A compara un fronton de templu, cu vreo Judecată de Apoi a unui portal gotic, înseamnă a marca fără echivoc această deosebire. Aci, actul

perfect, care se săvârșește urmînd o linie necurmată și întrupează, fără discordanțe, niște zei antropomorfi, în niște peisaje umane. Dincolo, o aspirație mereu frîntă, mereu luată de la capăt, salturi violente de la demon la om, de la om la înger, de la înger la Dumnezeu, ca și cum acel om ar încerca să reconstituie cu rămășițele unei imense catastrofe, ascensiunea pînă la punctul cel mai atemporal, de la treptele porticului la vârful fleșei, de-a lungul acestei ametoitoare scări a lui Iacob, care este catedrala gotică.

Dacă din *Visul lui Iacob*, de la muzeul din Dulwich, lipsește catedrala, cu treptele ei, distanța dintre adormitul sumbru, ce seamănă cu un țărănoid ametit de vin — sticla e jos, lîngă el — și luminoasa făptură, ce se află la celălalt capăt al diagonalei tabloului, este cu atît mai mare. Dar, și aceasta e semnificativ pentru gîndirea lui Rembrandt, scara tradițională își are baza în deschizătura norului, prin care se întrevăd depărtările înșorite, și nu în *planul celui adormit*. Între omul acesta și înger nu există punte sensibilă; ei trăiesc în două universuri de neîmpăcat, unul în eternitatea statornică, celălalt în nonpermanență și mortalitate.

Rembrandt nu posedă deci decît una din laturile gîndirii gotice: latura pe care aș vrea să o numesc negativă, căci tăgăduiește durată și continuitate vieții pămîntești. Acea posibilitate de mîntuire prin arhitectură, prin construirea scării, care este rațiunea de a fi a goticului, îi lipsește. Într-adevăr, în opoziție cu templul grec, care e alcătuit pentru a fi văzut, în ansamblul lui, dintr-o singură privire, în prezentul său absolut, perfect în clipa lui, fără trecut, fără viitor, catedrala gotică trebuie urcată cu trudă, palier cu palier, iar cel care o suie o și face, căci ea e veșnic neterminată, veșnic refăcută de cei care o contemplă. Veșnic destrămată, de asemenea, de către jocurile luminii și mișcările vîntului, care sapă în ea umbre, smulg din ea mase și îi dislocă neconținut volumele de atmosferă cuprinse între reliefuri, masa aceea enormă de aer care se reazemă parcă

pe turnuri: umbrele acelea, nenumărate și minuscule, ascunse printre proeminențele pinacurilor, la curbele arcurilor butante, în reliefurile sculpturilor.

Dar în trupul unui model de-al lui Rembrandt, ca și în catedrala gotică, linia de demarcație între spațiul exterior și spațiul interior rămîne extrem de mobilă; ea se unduiește potrivit respirațiilor atmosferei. Această mișcare perpetuă îi dă edificiului acel caracter organic ce ne permite să-l comparăm cu o ființă vie. Ce-i oare acea entasis¹ a templului grecesc — despre care se vorbește atîta, pentru a-i opune vitalitatea organică, unui mecanism sec — dacă o comparăm cu această asimetrie perpetuă și voită, ce domnește în toate elementele catedralei și care constituie parcă partea ei de devenire, partea lăsată timpului ce va să vină, zona de expansiune a unei existențe? E vorba oare de vreo aluzie la har, mai eficace decît o perfecțiune rigidă? Sau nu e mai curînd descoperirea, prin instinctul miraculos al meșterilor constructori, a celui timp imperfect care e însăși esența gîndirii creștine și a artei creștine? Imperfect ca tot ce este al pămîntului și atîrnă de condiția umană, resfrîngere tremurătoare și deformată a singurei perfecțiuni vii, aceea a divinului, a tărîmului de dincolo, a supranaturalului. Timpul imperfect al omului tinde prin toate aceste aproximări spre timpul perfect al lui Dumnezeu, irealizabil aici, pe pămînt, chiar și în edificiile sacre, ce sînt transcrierea plastică a viziunii mistice, cu toate că imperfecțiunile formale ale acestora permit sufletelor lucide să intuiască perfecțiunile transcendente ale lăcașurilor cerești, al căror semn, ale căror răsfîrîngeri, strîmbe și sucite, a căror tălmăcire incompletă, cu inexactități și contrasensuri, a căror ecuație neizbită sînt.

La ființele care nu simt nicidecum timpul ca pe un fenomen dureros, se stabilește în mod con-

¹ Partea centrală, îngroșată, a unei coloane. (n. tr.)

stant un sincronism perfect între dimensiunile individului și dimensiunile universului. Este un mod de a accepta ordinea lumii, cu toate legile sale, din care primordială este îmbătrânirea. Acest lucru echivalează cu un fel de resemnare optimistă, când omul triumfă asupra timpului prin acceptarea voioasă a clipei. Atitudinea aceasta exclude angoasa metafizică, ce domină, dimpotrivă, la cei pentru care faptul însuși de a trăi este mai important decât plăcerea de a trăi. Unii se tem de moarte, fiindcă ea pune capăt plăcerilor acestei lumi. Ceilalți se tem de saltul dincolo de timp și de spațiu, de intrarea în neant.

Acest neant, prezent fără încetare în jurul omului, este evocat de fondurile brune ale lui Rembrandt, care semnifică extrateritorialitatea, extra-temporalitatea. Precaritatea vieții este subliniată la fiecare ins de faptul că la frontierele înseși ale trupului său începe acel mediu necunoscut, unde nu mai plutesc decât negurile unui timp inuman. Drumul omului e deci o cădere din înalt, ca și cum, în loc să o urce, ar coborî scara lui Iacob, urmînd treptele îmbătrînirii, pînă la neant.

În vreme ce artiștii de odinioară se serveau, pentru a-și situa personajele supranaturale în afara oricărei localizări în timp și în spațiu, de un mediu neutru — fonduri aurii la primitivi, draperii mișcîndu-se pe vergi verticale la iconarii bizantini, verdeața abstractă și heraldică a pădurii în tapiseriile flamande — mediul neutru al brunului atemporal din care se ivesc personajele lui Rembrandt reprezintă cu exactitate filozofia unui artist care îl consideră pe om un soi de vagabond anacronic prin Cosmos. Modelele sale plutesc de-a lungul etapelor ceptoase ale îmbătrînirii. Holbein, dimpotrivă, trăiește într-o actualitate luminoasă, precis și desăvîrșit localizată, accentuată chiar prin latura statică a portretelor sale, net delimitate în raport cu prezentul și viitorul. *Secțiunea în timp* duce la el la aprofundarea psihologică a personalității. El

nu caută soluția în durata ființei, ci în cîtînea de totalitate și în implicația de absolut a momentului. Această expresie de orologiu oprit la ora X (în vreme ce la Rembrandt nu mai există alte ore decât cele vădite de drama interioară, în așa fel, încît orologiul său ar fi o deplasare de neguri pe un cadran fără cifre) rezultă din faptul că realismul lui Holbein este esențialmente realismul clipei indifferente.

De aceea, Erasm apare ca modelul tip al lui Holbein, sigur de sine, cu umanismul lui pragmatic, pe cînd modelul implicit al lui Rembrandt e Spinoza, rătăcind în ceșurile timpului, în căutarea lui Dumnezeu. Se remarcă astfel caracterul împăcat al mîinilor, la personajele lui Holbein, în ciuda a tot ce știm despre neliniștile lăuntrice ale acestora sau despre tragicul exterior al vieții lor — și cîte din ele au murit de moarte năprasnică, în disputele religioase și politice din epoca lui Henric al VIII-lea. Cu cît calm, cu cîtă luciditate și tărie își țin aceste mîini destinul, în vreme ce mîinile personajelor lui Rembrandt, cu toată violența lor patetică, lasă mereu să le scape tot ce au cuprins.

Noțiunea aceasta a timpului, analizată de noi la Rembrandt, pare să facă parte integrantă din filozofia tuturor artiștilor, chiar și a acelor care aparent sînt cei mai detașați de ea. Ea nu numai că există întotdeauna în arier-planul operei, ci devine expresia directă a concepției sale asupra lumii, semnul, semnătura — ca să folosim limbajul lui Jacob Boehme, pe care Rembrandt îl cunoștea prea bine — a acelei lumi interioare, a ideilor, ce se acordă în el cu ordinea universului. Sincronismul foarte ciudat care există aproape întotdeauna între anumite forme filozofice și anumite aspecte ale creației estetice trebuie să rețină atenția acelor pentru care o filozofie a artei este în mod necesar filozofie. Nu s-ar putea nega, spre exemplu, paralelismul dintre religii și marile forme arhitecturale. Tot așa se poate descoperi o înrudire profundă între baroc și Vico,

între idealismul lui Platon și Sotades¹, între transcendentismul lui Spinoza și Rembrandt, între empirismul englez și Hogarth. Exemplele ar putea fi înmulțite la infinit, arătându-se prin ce este Chardin un enciclopedist, cum și-a găsit acel *practical dream*² al lui Berkeley o tălmăcire plastică la Turner, în ce mod, în fine, se situează Cézanne pe același plan cu Bergson.

Într-adevăr, noțiunea timpului s-a manifestat concomitent, în artă și în metafizică, prin raporturile strânse ce leagă arta, mai ales la origini, de religie și de magie. Dacă considerăm că orice religie este în definitiv un mijloc de a rezolva problema timpului care a început să frământa omenirea de îndată ce aceasta a început a gândi, că magia, corolar sau compensație a religiei, a propus la rîndul ei remedii pentru această imensă angoasă a devenirii, pentru această deznădejde a nonpermanenței ce sălășluiește în om de la naștere, înțelegem și caracterul și, totodată, finalitatea artei.

Dar mai există și timpul biruit: timpul lui Dumnezeu. Formele care-l conțin îl dobîndesc cu o atare plenitudine, încît își transcend obiectul. Se întemeiază cu putere și seninătate pe o concepție asupra lumii în care fenomenul dispăre în halo-ul ideii.

Rembrandt nu putea să cunoască încă acel timp. Angoasa lui privind devenirea umană, strădaniile lui de a determina poziția omului, pe coordonatele spațiului și timpului, nu i-au îngăduit să atingă clipa care să nu conțină decît spațiu pur

¹ Se impune precizarea că autorul nu se referă la poetul satiric (sec. IV—III î.e.n.) la care am fi tentați în primul rînd să ne gândim și pe care ni-l recomandă și enciclopediile (Sotades-poetul nu s-ar putea dealtfel situa decît la antipodul filozofiei platoniene!), ci la un alt Sotades, mai puțin cunoscut, desigur, creator de ceramică pictată, care a trăit la Atena pe la mijlocul sec. IV. î.e.n. Cele câteva vase sau fragmente de vase de la el — și păstrate la Boston și în alte câteva muzee — dovedesc o tehnică rafinată și o năzuință spre reprezentare plastică a unor idei, mai curînd, decît a unor simple motive. (n. tr.)

² În englezește, „vis practic”. (n. tr.)

și timp biruit. În înfruntarea dintre materie și lumină, în care se zbate geniul său, el n-a putut încă să suie nici pînă la izvorul materiei, nici pînă la obîrșia luminii. Desigur, el nu suferise încă îndeajuns ca să fie în stare să triumfe, prin însăși depășirea limitelor durerii, asupra timpului.

XIV. PORTRERE DE SUFLETE

Experiența bătrâneții aduce după sine un examen mai amplu al problemelor omenești, căci se implică o înțelegere nemijlocită a destinului, în ceea ce are el mai tragic și mai imediat. Pentru Rembrandt, care studiasse cu atîta aplicație, la modele sale și asupra lui însuși, nașterea cotidiană a unei noi ființe, bătrînețea comportă o luare în stăpînire, mai intensă și totodată mai adîncă, a sufletului. A venit clipa în care trupul pieritor, văzîndu-și chinul și mizeria, înclină chiar și la ființele cele mai frivole, către o mai lucidă cunoaștere de sine. Clipa în care nu forma e aceea care domină preocupările artistului, ci esența interioară. Clipa în care descoperi în trăsăturile obrazului itinerarul secret al unei existențe care se destramă, sau, dimpotrivă, se pregătește pentru o metamorfoză majoră.

„În sfîrșitul meu e începutul.“

Rembrandt a fost, încă din adolescență, mai curios să cerceteze sufletele decît trupurile. Sensualitatea, iubirea volumelor și a culorilor, gustul pipăitului și pasiunea sa pentru lumină nu l-au abătut nicicînd de la acel studiu al sufletului, care, la el mai mult ca la oricare alt pictor, este esența însăși a tabloului. El Greco compune efigii mai vizionare, în care ai spune că abisul ființei individuale se dezvăluie dintr-o dată, într-un fel de revelație supranaturală; ai crede atunci că

ceea ce caută el este ceea ce se află dincolo de sufletul însuși, o dedublare amănunțită, un reflex demoniac, un *Doppelgänger*¹ evaziv și mereu prezent. Mai curînd decît ființa reală, pictorul toledan pare a zugrăvi umbrele ființelor, subțiate, alungite, atît de dematerializate, că sînt aproape translucide. Rembrandt, dimpotrivă, nu abolește nicicînd materia, nici chiar în paginile lui cele mai spirituale. El contează pe lumină, element divin, și pe sublima reconciliere dintre Animus și Anima, ca să transfigureze insul, nu metamorfozîndu-l în altceva decît ceea ce este ci, dimpotrivă, ajutîndu-l să devină cu totul, pe deplin ceea ce este. O intuiție plină de iubire îl conduce atunci de-a lungul căilor obscure ale personalității, pînă spre acel focar în care focol pur îl debarasează pe om de toată zgura.

Ar fi interesant de studiat, din punct de vedere tehnic, în ce fel erau lucrate portretele lui Rembrandt, dacă execuția lor era lentă sau rapidă, analitică sau sintetică. Dacă e vorba de meșteșug, se întîlnesc în pînzele lui tratările cele mai diverse, începînd cu eboșa încropită în linii mari, care presupune un număr mic de ședințe de pozat; în general, unele portrete de caracter, unele capete de expresie, unele „capricii“, „umori“, sînt acelea care se exprimă astfel, cu deplina și puternica prospețime de prim jet. Și nu rareori se întîmplă ca, într-o atît de rapidă luare de contact cu modelul, Rembrandt să-l surprindă dintr-o dată în ceea ce are el mai individual și mai profund. Alteori recunoști la el încetinirile, șovăielile unui Cézanne, penelul care revine, mîna care se îndoiește, spiritul care întîrzie să se hotărască. Există astfel modele despre care s-ar spune că artistul le-a pictat în silă, și opera se resimte de reticențele minții sale, ale inimii.

Cele mai celebre portrete ale lui Rembrandt, acela al lui Lutma, al lui Six, al lui Tholinx, al lui Bruyning, al lui Coppenol (126), al lui

¹ Corespondentul german al franțuzescului *double*, aproximativ de noi mai sus. (n. tr.)

Jonghe¹ (127), s-au născut dintr-o intimitate îndelungată între pictor și model. Le simți înconjurare de numeroase convorbiri. Discuțiile asupra problemelor artei și ale destinului se reflectă în imaginea unui poet ca Jeremias de Decker² (128), a unui pictor ca Gerard de Lairese³ (129), iar când apare efigia vreunui pastor sau rabin, ea este însoțită de acel fel de aură ce iradiază din spusele lor despre om și Dumnezeu.

Dar alături de aceste modele cunoscute, prea cunoscute, mai sînt și altele, anonime, care nu au lăsat nici o amintire în memoria oamenilor și care ar fi dispărut fără să lase urme, dacă Rembrandt nu le-ar fi făcut să se așeze, într-o zi, înaintea șevaletului său. Acestea sînt cele mai

¹ Toți acești intimi ai lui Rembrandt erau, în general, oameni cu preocupări artistice, în măsură să stimuleze comuniunea necesară reușitei. *Jan Six*, despre care a mai fost vorba în repetate rânduri, a fost nu numai sau nu atît poet, cît iubitor și cunoscător de pictură, izbutind să adune, în cei 82 de ani cît a trăit (1618—1700), o colecție impunătoare de tablouri, devenită (cît s-a păstrat din ea), din 1922, accesibilă publicului. Un *Janus Lutma*, cu trei ani mai tînăr decît Rembrandt, era orfevrier, ca și tatăl său, de asemenea *Janus* (reprezentat într-o gravură celebră a marelui pictor), iar un alt *Lutma*, *Jacob*, era tot pe atunci gravor prețuit. La Rijksmuseum o vitrină specială este consacrată unei garnituri de vase, lucrată de unul din orfevri. *Lievens Willemsz van Coppenol* era învățător și „caligraf”, *Clemens de Jonghe* era negustor de artă și negustor de stampe, *Arnold Tholinx* era medic; doar despre *Nicolaes Bruyning*, al cărui portret este dintre cele mai expresive, sugerînd o ființă interiorizată, de poet, se pare că nu se prea știe cine era. (n. tr.)

² *Jeremias de Decker* (1609—1666), s-a afirmat îndeosebi ca epigramist și autor de poeme satirice, între care cel mai celebru, *Apologia Avariției*, a fost situat de unii în preajma *Elogiului nebuniei* a lui *Erasm*.

³ Pictorul Valon *Gérard de Lairese* (1641—1711) și-a petrecut o bună parte din viață în Olanda, la Haga și Amsterdam (unde a și murit). Deși tabloul lui Rembrandt îl prezintă ca pe o ființă stranie, „cu nasul rupt și cu expresia unui animal hăituit” (M. Alpatov), cu o „fizionomie de maimuță” (R. Avermaete), spiritualicește se pare că nu făcea notă discordantă între conservatorii cumînți, care-l priveau cu încredere pe marele pictor. Către sfîrșitul vieții își formulează de altfel opiniile și în scris (*Groot Schilderboek*), judecîndu-l cu mari rezerve pe Rembrandt. (n. tr.)

interesante, fiindcă tablourile pe care le pictează Rembrandt după anonimi exprimă o autentică personalitate, așa cum este ea. Ei, anonimii, nu posedă vreo individualitate funcțională sau socială; nici un meșteșug, nici o artă nu i-a contrăfacut mai înainte (ca o anume ființă), într-o formă mai mult sau mai puțin factice, desenîndu-le masca sub care se înfațîșează privirilor celorlalți oameni. Privilegiul lui Rembrandt este tocmai acela de a-i demasca, de a-l obliga pe omul real să se mărturisească, să-și reveleze chipul său adevărat, și, prin el sufletul său profund. S-ar spune că-i silește pe indivizi să ia cunoștință de destinul lor, în pofida șovăielilor și a ororii lor de a renunța la minciunile comode în care se învăluie atît de adesea ființa socială.

Aceste modele anonime nu pozeză înaintea lui. Ele nu-și construiesc, pentru a figura în fața posterității, o identitate, reală sau factice, sub ale cărei trăsături vor să fie acceptate, admirate și iubite. Ele nu sînt altceva decît ceea ce sînt, și sînt cu atît mai puternic și mai deplin, cu cît nu au conștiința de a fi. Se recunosc astfel în ansamblul operei pictorului un anumit număr de inși care au figurat în mai multe dintre compozițiile sale, modelele de profesie, ce veneau să se ofere artiștilor, sau, și mai probabil, inși pe care Rembrandt i-a întîlnit într-o zi pe stradă și i-a adus acasă, întrucît recunoscuse în ei tipul însuși al personajelor pe care voia să le reprezinte. În tinerețea sa, îl simți atras astfel de bătrînii pitorești, de ștregarii necuviincioși și truculenți. Într-o zi îi pune chiar pe niște negri să-i pozeze, așa cum desenează lei sau elefanți, din curiozitate pentru neobișnuit. Examinînd însă lunga serie a modelelor sale anonime, care nu sînt, după cîte se pare, oameni care să-i fi comandat portretul, observi că predomină considerabil, între toți, evreii.

Se va spune că, pictînd numeroase tablouri consacrate Vechiului sau Noului Testament, a vrut să le adauge culoarea locală a unui chip cu pecetea tipului însuși al rasei? Nu cred. În picturile reprezentînd scene din Biblie sau din Evan-

ghelie, această preocupare de precizare etică nu e evidentă. Dintre evreii pe care-i înfățișează, unii seamănă a țărani olandezi, și tot atîția a evrei autentici. Însăși problema Mîntuirii și-ar pierde din universalitate, atît de importantă pentru el, dacă ar localiza-o într-un mod prea îngust. Chiar și atunci cînd se manifestă o intenție de satiră foarte intensă, de pildă în niște capete de farisei, nu exagerîndu-le vreodată caracterele rasiale în-cercă Rembrandt să-i stigmatizeze pe adversarii lui Christ. Printr-un soi de naivitate mișcătoare dar care te face să zîmbești, pictorii religioși din Evul Mediu se fereau să confere „tipul evreiesc” lui Christ și discipolilor lui; ei îi păstrau, amplificîndu-l într-o manieră grotescă și caricaturală, pentru dușmanii lor și în primul rînd pentru Iuda. Rembrandt ignoră această distincție ingenuă. Se poate spune că-și ia drept model mulți evrei, pentru că trăiește în cartierul lor, aproape mereu, fie în casa de pe Rozengracht în care va muri, fie în frumoasa locuință de pe Judenbreedestraat pe care o cumpărase pentru Saskia. Soarta sau hazardul îl împing să trăiască în mijlocul evreilor. Nu cred că e o coincidență cu totul fortuită. Dimpotrivă, cred că totul îl înclina spre poporul lui Israel, pe care liberalismul olandez îl înzestrase cu o anumită autonomie în acea cetate a Amsterdamului, în care evreii din Spania, din Italia, din Portugalia se întîlneau cu unii evrei germani și în care *askenazim*-ii se învecinau în voie cu *sephardim*-ii¹.

Rembrandt a fost atras spre ei mai întîi de gustul pentru pitoresc și de aerul de exotism pe care-l aduceau în acea cetate liniștită și înțeleaptă, de ciudățenia asiatică a portului lor, de zdrențele lor mărețe sau bizare, de acel amestec

¹ *Askenazim* sau *așkenazim* (în literatura rabinică medievală), *Ashkenaz* după numele unuia din urmașii lui Iafet — termen prin care erau denumiți evreii originari din părțile Germaniei, spre deosebire de *sephardim*, *sefardim* sau *sefaraddim* (după ebr. *sefarad* — Spania), care îi desemna pe cei din peninsula iberică, mulți dintre ei siliți să se exileze, pe timpul lui Rembrandt, în diferite alte țări europene. (n. tr.)

de somptuozitate și de calicie păduchioasă atît de distractiv pentru ochiul lui de artist. Nu-l apropie însă doar un simplu amuzament superficial de acești evrei surprinzători. A citit Scriptura așa cum îl citeau umaniștii pe Homer. Și a fost fascinat de Ierusalim ca umaniștii de Atena. Ce atracție, atunci, să găsească la doi pași de el un Ierusalim viu, cu animația zgomotoasă a străzilor, cu ciudățenia întotdeauna puțin misterioasă a sărbătorilor lui populare; și dacă va fi auzit, trecînd prin fața sinagogii portughezilor, acolo unde se ruga și Spinoza, cîntecele acelea tragice și tînguitoare, în care plînge o durere milenară, cu cît va fi devenit dintr-o dată Biblia mai vie, mai reală, mai „actuală”, pentru acest om care trăiește în intimitatea cotidiană a Scripturii. Poate că va fi fost în această atracție pe care o exercită asupra lui lumea evreiască ceva analog cu fascinația teatrului, revelația unui univers diferit de acela care îi e firesc.

Dacă îi cere deci vreunui tînăr levit¹ sau vreunui bătrîn telal să vină și să ia loc în atelierul lui, n-o face numai pentru că unul îl surprinde prin frumusețea lui orientală, celălalt prin pitorescul lui excesiv, ci mai curînd datorită tuturor afinităților pe care le descoperă între ei și sine însuși. Cu toate că religiile le sînt diferite, au ceva comun de preț: Scriptura. Ce importanță are că ei o citesc în ebraică, în vreme ce el nu-i cunoaște decît traducerea în olandeză; din paginile ei se ivesc doar aceleași povestiri și aceleași chipuri.

Numeric, deci, portretele evreilor ocupă în opera lui mai mult loc decît cele ale compatrioților. Spiritualicește, ele sînt de asemenea mai importante, fiindcă acordul dintre pictor și model apare mai complet.

Ceea ce exprimă el la ei este mai mult decît un destin individual, și aceasta fie în meditația chinuită a *Filozofului* din colecția Kappel (130), în care penetrația metafizică este de o calitate

atît de înaltă, atît de tulburătoare, fie în acel tînăr ce i-a împrumutat atît de des trăsăturile în înfățișarea lui Christ, acel levit al cărui extaz visător aude încă ecoul *Psalmilor* și al *Cîntării Cîntărilor* (131).

Modelele pe care le alege dintre aceștia n-au acel aer de mulțumire de sine, acea siguranță de bunăstare și de respectabilitate care îl irită așa de des la compatrioții săi; ai spune că aceștia din urmă își ascund bucurosi sufletele în spatele materialității trupului și a personalității lor sociale, chiar și atunci cînd nu etalează suficiența ridicolă a căpitanului de la Fitzwilliam Museum din Cambridge, matamor¹ de comedie (132), și a soției sale, o cumătră voinică, surghiunită la Sarasota (133), a cărei triplă barbie și a cărei aroganță burgheză sînt transpuse fără nici o intenție caricaturală. S-ar spune că olandezii ăștia sînt prea sănătoși, că sufletul le moțăie în niște trupuri prea bine hrănite, în vreme ce evreii supti, mistuiți de neliniște spirituală, păstrează pe chipuri străvechea spaimă a profeților, eterna deznădejde a rătăcitorilor ce nu-și pot odihni capul sau cugetul pe nici o piatră care să fie a lor.

S-a discutat mult în jurul problemei de a ști dacă Rembrandt a pictat vreun portret de al lui Spinoza. Au fost prezentate diferite ipoteze și istoricii de artă încearcă să regăsească trăsăturile „omului beat de Dumnezeu” în diverse portrete de personaje necunoscute. La drept vorbind, în incertitudinea în care ne aflăm astăzi cu privire la adevăratul chip al lui Spinoza, chestiunea prezintă puțin interes. Ea își sporește interesul cînd recunoaștem în numeroase modele anonime ale lui Rembrandt mai multe ființe care-l reprezintă pe Spinoza în personalitatea lui metafizică, spirituală. Se poate oare imagina vreo figură care să i se potrivească mai bine sufletului filozofului, decît aceea a evreului necunoscut ce aparținea colecției Kahn din New York (134),

¹ Personaj tradițional în comedii spaniole (*matamoros* — omorîtor de mauri), semnificînd tipul fanfaronului. (n. tr.)

ori aceea de la Kaiser Friedrich Museum din Berlin (135), ori atîtea altele, care ar putea *întrupa* în aceeași măsură drama lui Spinoza?

De altfel, nu numai la evrei a urmărit Rembrandt, în trăsăturile unui om-fără-nume, puternica neliniște a unui suflet. Anumite dintre modelele sale olandeze apar la fel de puțin împăcate, la fel de bogate în complexități intelectuale și în probleme morale, încît lumea n-a vrut să le respecte anonimatul, și într-un portret din 1645 a fost *recunoscut* chiar, fie Lipsius, care părăsise Olanda în 1591¹, fie pastorul Sylvius, care murise cu șapte ani înainte. Ipoteza că Rembrandt ar fi executat un portret postum face posibilă această identificare; lucrul s-a făcut pentru Saskia, și e de înțeles că Rembrandt ar fi putut picta, la mai mulți ani după moartea lor, ființe care îi erau dragi și care rămîneau prezente pentru el deopotrivă, în memoria vizuală, pe cît îi erau în memoria inimii. E mai prudent totuși a-l intitula încă, cu modestie, „portretul unui învățat”, așa cum se face la muzeul din Köln, și de altminteri nu identitatea personajului reprezentat e cea care ne interesează, ci cu mult mai mult personalitatea sugerată în această reprezentare. Fața prelungă, alungită încă de o barbă ascuțită, care-l evocă pe El Greco, pană prinsă după ureche, colereta scrobîtată care prezintă, ca pe o tîpsie — și te poartă gîndul la vreun Sfînt Ioan martirizat — trăsăturile acelea de intelectual pasionat și dezamăgit, marchează acest portret cu

¹ Justus Lipsius, pe numele său nelatinizat *Josst Lips*, a fost una din personalitățile de prim rang ale culturii umanistice olandeze din secolul anterior (a trăit între 1547—1606). Gînditor (*De constantia*, 1584), istoric (*Tractatus ad historiam romanam cognoscendam utilis*, 1592 ș.a.), filolog și editor de texte clasice (între care și un Valerius Maximus, în 1585, pe care-l va fi cercetat Rembrandt), el și-a petrecut partea cea mai fecundă a vieții la Leyda (1579—1592), unde amintirea lui era încă vie în timpul copilăriei lui Rembrandt. Pictorul nu i-ar fi putut însă oricum face portretul decît, eventual, inspirîndu-se după vreo imagine datorată vreunui contemporan al lui Lipsius (Rubens chiar are un tablou celebru, reprezentîndu-l pe Lips, vorbind unui grup de cărturari). (n. tr.)

o acuitate psihologică fără echivalent în opera vreunui alt pictor (136). Destinul, pe care Rembrandt l-a pictat atât de des la modelele sale, aici e comandat, dirijat de voință. Dacă câteva dintre personajele lui par pasive în fața soartei, acesta este dintre acelea care-și pot spune „căpitani ai sufletului lor”. Ghicești la omul acesta al cugetării și al studiului o imensă putere de acțiune, acel dinamism al gândirii pe care portrețiștii lui Erasm — cu excepția lui Dürer — l-au redat atât de imperfect. Să ne gândim ce ar însemna un portret al lui Erasm, făcut de Rembrandt. Tot tragicul insului, atât de iscusit mascat de viață și chiar de operă, ar ieși la iveală din umbră și străfulgerări. Recunoști în „savantul” acesta pe unul din oamenii care au trecut prin marea aventură a spiritului, așa cum *Călărețul polonez* din colecția Frick (137) personifică aventura pe plan material și practic.

Un farmec ciudat emană din această fizionomie îndrăzneță, tină și delicată, de erou adolescent. Descărnăt ca un bidiviu de apocalips, calul își urmează calea, pe drumurile dorinței. În preajma călărețului, niște munți întunecați, niște păduri în care se zăresc niște ruine nedesluite, un fluviu sunibru ce murmură în beznă. Răsar uneori, din opera lui Rembrandt, figuri misterioase ca acestea din urmă, necunoscuți pe care îi întâlnești, nu se știe cum, amestecați în vreo acțiune și care par mai degrabă materializări ale unui vis decât ființe reale. Ca și eroii echivoci ai *Atelierului* lui Courbet¹, *Călărețul polonez* se ivește mai curînd din subconștientul lui Rembrandt, decât din experiența sa obiectivă. Însuși contrastul dintre delicatețea aproape feminină a chipului și asprimea

¹ *Atelierul* din 1855 al lui Gustave Courbet, subintitulat de fapt „Alegorie reală”, constituie un fel de sinteză plastică a universului său de pînă la acea dată, grupînd modele de cea mai variată condiție, între care un nud (ce pare a-i simboliza muza), niște vinători cu ciinii lor, o serie de personalități ale vremii (Baudelaire, Champfleury ș.a.), un copil, niște figuri aristocratice etc. Prima vizionare a tabloului a și scandalizat, pe acest motiv, oficialitățile artistice ale vremii. (n. tr.)

echipamentului evocă nu se știe ce făptură imprecisă. Calul, numai oase și mușchi, securea cu tășul lucios, sabia lungă, tolba plină de săgeți foșnitoare, vorbesc de o primejdie năprasnică și cumplită.

Așdoma îngerilor săi, călărețul acesta nu-i întru totul real, sau mai bine spus, realitatea sa apare mai curînd subiectivă, exteriorizarea unui elan, sugestia unei existențe neobișnuite, încărcate cu potențe dramatice, în genul acelor pe care îi plăcea lui Rembrandt să le întâlnească la teatru. Pieselor savante și pastişate din cale afară de dibaci după antici, ca *Medeea* pritenului său Jan Six, le prefera dramelor romantice ale Secolului de Aur spaniol, cu mîniile lor orgolioase, cu extazele lor mistice, cu fantasticul lor secret, mereu prezent. Nici un dramaturg olandez nu-i putea fi atât de apropiat, ca acel Calderon, ale cărui *autos sacramentales*¹ le-a ilustrat, în niște acvaforte pasionate ce sînt, ca și versurile *Magului prodigios*, pline de tenebre și străfulgerări. Rembrandt nu căuta în teatru iluzia realului, ci o realitate mai înaltă, mai completă, mai intensă, aceea a eroilor care trăiesc dincolo de ei înșiși și care se sublimează perpetuu într-un destin ieșit din comun. Oricum ar fi el, venit din vis sau din teatru, *Călărețul polonez* reprezintă destinul în mers, și în loc să privească înainte la calea ce-o va străbate, precum călăreții lui Dürer, nepăsător față de tot ce nu-i soarta lor, el se întoarce înspre noi și ne lasă adînc în amintire surîsul acela vag, care-i saltă gura subțire, acea seducătoare întrebare pe care tînărul războinic o lansează ca pe o săgeată înspre cei cu care se încrucișează pe drum.

¹ *Autos sacramentales* erau numite în literatura dramatică a Spaniei medievale unele piese de teatru de mici dimensiuni, legate de tema euharisticii. Asemenea creații dramatice religioase au compus Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca ș.a. Piesa *Magul prodigios* (*El magico prodigioso*), amintită în continuare, a fost scrisă de Calderon în 1637 și e axată pe o confruntare faustică între credință și rațiune. (n. tr.)

Aventură a cugetului „savant“, aventură conjugată a realității și a visului, la *Cavalerul polonez*; și iată și cea mai mare aventură, aventura sufletului, la personajul acela, și el anonim, ce apare la bătrânețea lui Rembrandt, ca un mesager misterios, asemenea aceluia ce-l vizită pe Mozart în ajunul morții sale. Tabloul ce-l înfațșează e unul dintre cele mai tenebroase. Clarobscurul prinde doar cîteva lumini, în pădurea hirsută a bărbii și a părului. Deasupra veșmîntului de o nuanță cafenie nu se vede decît chipul acela aspru, greoi și din gros zidit, un chip ce nu pare deloc modelat, ci ros de stihii, brăzdat de rîpi, acoperit cu faleze și piscuri. Ochii adînc infundați îi sînt aproape de nedeslușit, și cu toate acestea destăinuirea lor îl atinge pînă în străfundul inimii pe cel care o descoperă. Insul acesta straniu ne este familiar, dar dacă ne întrebăm unde l-am întîlnit rămînem uimiți, recunoscînd în el pe unul din acei stareți¹ ce străbat romanele lui Dostoievski, unul din misticii aceia rătăcitori, ce trăiesc într-o naivă iluminare — și nici o ființă de pe lume n-a fost vreodată atît de aproape de Dumnezeu. E părintele Zosima din *Frații Karamazov* sau, și mai curînd, țărănul pios și sfînt din *Adolescentul*, din care radiază o blîndețe supranaturală.

Nu ne înșelăm cîtuși de puțin: e într-adevăr un pelerin rus, rătăcit, cine știe cum, în iscusita Olandă și pe care într-o bună zi l-a întîlnit și Rembrandt. Ai spune că țărănoul acesta, cu chipul răscolit de furtunile sufletului, e abia desprins din materia originară, abia cioplit și daltuit, și totuși cred că nici un model de al lui Rembrandt nu a fost vreodată, spiritualicește, la fel de aproape de pictor. Portretul pe care îl face (138) are toată impetuoșitatea unei confesiuni, ca și cum faptul de a-i smulge taina acestui teluric greoi, mut și naiv, inconștient chiar de sfîntenia sa, l-ar fi condus pe pictor pînă în pragul prăpastiei; prăpastia unei tenebroase inocențe, brăzdată toată de lumini cerești. Dintre portretele de suflete pe care

le-a zugrăvit — și ele sînt numeroase — nici unul nu are această plenitudine, această forță de evocare și de convingere, această spiritualitate emoționantă, țîșnind din negurile cărnii. Ți-ar plăcea să știi ce și-au putut spune acești doi oameni, dacă vor fi avut vreun limbaj comun, și ce revelație tăcută va fi adus singură prezența pelerinului, în atelierul sărac de pe Rozengracht, unde artistul înfrînt scruta misterul veșnic al ființelor.

Căci misterul e acela ce-l atrage, din ce în ce mai mult ca și cînd ar fi epuizat lumea evidenteilor clare, ca și cum, tot interogînd sufletele oamenilor, ar fi descoperit enigme din ce în ce mai de neînțeles. Devenit mai clarvăzător odată cu bătrînețea, care atenuîndu-i senzualitatea îl detașează de domeniul cărnii și îl face cu atît mai disponibil pentru explorarea universului spiritual, Rembrandt observă la modelele sale unele necunoscut, pe care le ignora odinioară sau pe care le neglija, absorbit cum era cu totul de cunoașterea și iubirea formei sensibile. Evoluția aceasta e lesne de remarcat îndeosebi în ultimele sale portrete de femei, în care se angajează pe calea unor descoperiri ce-i erau ascunse mai înainte de dragostea senzuală pentru trup.

Pînă aproape de 1640 el n-a pictat decît portrete destul de exterioare de femei, cu o psihologie de suprafață, cum sînt de altfel și portretele de bărbați din acea epocă. Tînărul Rembrandt are curiozitatea deschisă spre lumea vizibilă, și totodată își dă silința să-și mulțumească modelele, ce nu vin cîtuși de puțin la pictorul la modă ca să le fie scrutate sufletele și dezvăluită ființa secretă. În acea vreme el nu le cere oamenilor mai mult decît vor ei să-i dea, iar cîmpul experienței senzoriale i se pare atît de vast, încît îl crede inepuizabil. Compunerea planurilor unei fețe, transpunerea picturală a valorilor tactile, supunerea spațiului de către lumină și umbre, îi dau îndeajuns de lucru. Omul acesta, a cărui viață interioară a fost mereu atît de intensă, nu e indiferent față de personalitatea morală o modelelor sale, dar se mulțumește în forma fizică a insului doar cu ceea ce răzbate pînă

¹ Stareț mai frecvent *stariiki*, bătrîni — în l. rusă. (n. tr.)

la suprafața trupului: caracterul, așa cum se des-tăinuie el în atitudinea, în expresia feței. Excelează chiar în a nu reține din această caracterizare decât acel soi de grație socială, în care ființa profundă nu se simte angajată. Fie că modelele sale nu vor să dea în vileag nimic din acea ființă profundă, din scrupule de superficialitate mondenă, fie că nu au, într-adevăr, nimic profund de arătat, Rembrandt respectă această convenție tacită dintre pic-tor și model, potrivit căreia acesta din urmă în-telege să nu găsească în tablou decât ceea ce el în-suși a binevoit să lase a se descoperi din el. Rem-brandt nu forțează această barieră, dincolo de care cel mai adesea poate nu se află nimic. Primele sale portrete de femei, în special, pot rivaliza cu cele ale lui Rubens și Van Dyck, în exprimarea acelei elegante fizice, a acelei rețineri morale și intelec-tuale, ce apare uneori ca o pudoare a conștiinței. *Doamna cu evantai*, din colecția Neilson din Chi-cago (139), portretul Machteldei van Doorn cu fru-moasele-i dantele și cu vasta-i rochie (140), tinăra femeie cu perle din colecția lordului Ellesmere (141), sînt pe deplin mulțumite de ele însele și de pictorul lor, fiindcă acesta nu și-a urmat ancheta dincolo de ceea ce consimțeau ele să-i dezvăluie. Fie că e vorba de cumetre trupeșe și înfloritoare, strălucind de sănătate, sau de fete tinere, de o grație bălaie, de o gingășie aristocratică, Rem-brandt nu le talmăcește decât ființa fizică. N-are a se osteni pentru asta, renunță la analiza pro-blemelor mai ascunse și mai interesante. Jocul luminii pe carnație, pe dantele, pe catifele, de-cupările mătășii, sclipirea bijuteriilor, expresia relie-furilor în definirea planurilor precum și viața pe care i-o imprimă materiei inerte jocul luminos al culorilor îi satisfac pasiunea pentru forma vie.

În decursul acelei perioade, portretele sale de femei sînt inspirate de dragoste, atunci cînd o pictează pe Saskia, de senzualitatea care pune la-olaltă voluptatea omului și pe aceea a artistului. În nudurile sale biblice sau mitologice și mai cu seamă, poate, în desenele sale, pline de o mulțumire trupească și mai deplină decât la Rubens (142),

în sfîrșit, de curiozitate, pe măsură ce sporește numărul modelelor ce vin la el. Dar tot astfel, pe măsură ce investigarea figurilor îl îndeamnă să pătrundă mai adînc în sufletele a căror manifes-tare vizibilă sînt, din formală, curiozitatea lui de-vine psihologică. El descoperă atunci domeniul ne-sfîrșit al individualității feminine, acea complexi-tate inepuizabilă, acea varietate de caractere și de stări sufletești, nuanțele acelea nenumărate în ex-primarea sensibilității și a inteligenței. Epoca ma-rilor sale portrete psihologice masculine — acela al rămarului Herman Doomer¹ de la Metropolitan Museum (143), al *Bărbatului cu mînușă* de la mu-zeul din Bruxelles (144), al lui Constantin Huy-ghens, cu *grumăjer*² și al medicului portughez Ephraim Bueno (146), care îi era prieten și a cărui fiică se spune că îi fusese iubită — coincide cu apariția marilor portrete psihologice feminine — de parcă pictorul ar descoperi, în acel moment, că femeile nu sînt nici pe departe mai puțin intere-sante intelectualicește decât bărbații. Mai puțin convenționale în ansamblu, mai puțin stilizate de vreo funcție, de vreo meserie, ele păstrează o indi-vidualitate mai liberă, mai mlădioasă, mai bogată. Bărbatul trebuie să se elibereze de genul acesta de personalitate fecundă, profesională, artificială, pe care i-o impune viața, ca să-și poată lăsa să înflo-rească personalitatea lui reală, profundă, care nu e comandată de viața socială, sau a cărei autono-mie aceasta n-o înăbușe, cel puțin pe de-a-ntregul. *Ariantje Hollaer*³, din colecția ducelui de West-

¹ Rămarul *Herman Doomer* era tatăl unuia din elevii mai puțin înzestrați al lui Rembrandt, Lambert Doomer. (n. tr.)

² *Constantijn Huyghens* (1596—1687) a fost unul din primii admiratori și protectori ai lui Rembrandt. Inzestrat și cu un anume talent literar (s-a impus prin poemele sale satirice sau alegorice, prin epigrame, texte destinate unor compoziții muzicale etc.), era și o autoritate în domeniul artelor, beneficiind în acest sens și de poziția sa socială. Făcuse o carieră politică strălucită, ajungînd trezorier și apoi secretar la Staathouderului Frederic Henric. (n. tr.)

³ *Ariantje* sau *Adriaentje Hollaer* era soția pictorului din Rotterdam *Hendrick Maertensz Sorgh* sau *Zorgh* numit și *Hendricke Rokes* (apr. 1611—1669). (n. tr.)

minster (147), *Doamna cu baină de catifea* de la Metropolitan Museum, *Aaltje van Uylenburgh* vară cu Saskia și văduvă a pastorului Sylvius (148), relevă puternice individualități psihologice, pe care conformismul nu le-a înăbușit, pe care societatea nu le-a stilizat.

O dată cu bătrînețea, un nou domeniu i se dezvăluie pictorului, în căutarea eternului feminin. Ca și cînd complexitatea vieții i-ar apărea din ce în ce mai mare, omului ce se pregătește să o părăsească, Rembrandt descoperă atunci în chipul feminin toată acea existență misterioasă care îi scăpa odinioară, fie pentru că fusese prea preocupat de expresia formală a trupurilor, fie pentru că viața minții și a sensibilității l-a reținut în aspectele ei superficiale. Pe măsură ce el însuși îmbătrînește, ia cunoștință de bătrînețea celorlalți, ca de un fenomen pasionant. În vreme ce în capetele de bătrîni pictate în tinerețe nu căuta decît un element de pitoresc sau de curiozitate fizică, sentimentul propriei îmbătrîniri îl face să se apropie acum cu respect, cu neliniște, cu ezitare de acele chipuri bătrîne, împovărate de destin. Femeile în vîrstă îl interesează, atunci, prin conținutul tragic al aventurii lor umane. Le înțelege acum ca un om care știe din experiență toate prefacerile pe care le aduce vîrsta ființei. Portretul zis al *Călugăriței de la Epinal* (149), cu suvițele lui de umbre și lumini, în care s-ar spune că trupul se deznoadă și se destramă, Margaretha Trip și mîinile ei moarte, Bătrîna din colecția Guggenheim din New York (150) ferecată în taina ei, mai mult își dezvăluie sufletul decît își arată prezența corporală.

Acesta e și momentul cînd, tandrețea biruind voluptatea, pictează el portretele acelea de iubite materno, înflorite ori epuizate într-o viață a inimii, ultimele imagini ale Hendrickjei Stoffels, *Doamna cu evantai din pene de struț* din colecția Widener (151); momentul în care dragostea i se revelează în grava și gingașa intimitate conjugală a *Logodnicei evreice* (152), în care pasiunea, despuia de tot ceea ce e egoism nestăpînit, apare ca un dar pur, ca o efuziune sublimă, o comuniune de su-

flete și de lumini. Cei care vor cu orice preț să dea un titlu unui tablou, vād în această pereche, unită printr-o tandrețe atît de calmă și de adîncă, pe fiul pictorului, Titus, cu tînăra lui soție Magdalena van Loo; alții, pe niște evrei cu vază, de origine spaniolă, Miguel de Barrios și Abigail de Piña. Numele puțin importă. Ceea ce contează pentru noi, este sentimentul nou care se exprimă în operă, maniera în care tabloul, care din punct de vedere material, tehnic, e numai lumină, devine totodată, sub raport spiritual, numai suflet. Cînd Weisbach¹ afirmă că „Rembrandt a fost primul care a dezvăluit cum se lasă sufletul pictat“, se gîndește mai ales la *Logodnica evreică*, la acest tablou al cărui subiect e atît de puțin definit, încît unii l-au putut la fel de bine intitula, *Ruth și Booz*. Nici o compoziție nu poate fi mai simplă decît aceasta. Legătura care-i unește pe unul cu celălalt, pe acest bărbat și pe această femeie, nu e senzualitatea, cu toate că sînt amîndoi tineri și frumoși, ci mai curînd intimitatea metafizică de care vorbește Hausenstein², ce contopește două ființe într-o existență devenită unică și comună, într-o spiritualitate atotputernică și care, departe de a le abolii trupurile, le dăruiește, dimpotrivă, o și mai mare noblețe, o mai sublimă demnitate.

Această nouă concepție asupra iubirii, cu care Rembrandt se întîlnește în amurgul vieții, aceea de care sînt pătrunși ultimii ani ai vieții lui conjugale cu Hendrickje, recunoștința și admirația pe care o avea pentru această iubită umilă, ce se lipsea de orice *poziție socială*, și chiar de mîngîierea comuniunii religioase, ca să nu-l împovăreze și mai greu pe omul pe care-l iubea. O legătură sufletească îi unește, pe pictor și pe cea care a vrut să-i rămînă doar ibovnică, pentru ca Rem-

¹ Istoricul de artă german Werner Weisbach (1873—1953) este autorul unei valoroase monografii *Rembrandt*, apărută în 1926. (n. tr.)

² Wilhelm Hausenstein (1882—1957), scriitor, critic și istoric de artă german, autor de asemenea al unei monografii despre Rembrandt (1926), este cunoscut și sub pseudonimul *Johann Armbruster*. (n. tr.)

brandt să nu piardă dreptul asupra averii Saskiei, pe care o a doua căsătorie i l-ar fi răpit. Blînda, credincioasa Hendrickje, ce rămase în umbra unei situații neconsfințite și vinovată, în ochii fari-seilor, îi revelă poate acestui artist, pe care-l fermecau focurile de artificii ale senzualității, comuniunea mai deplină și mai adîncă pe care o exprima, la sfîrșitul vieții, în tabloul de la Rijksmuseum, precum și contopirea aceea minunată întru tandrețea împlinită. Saskia era mai simplă, mai supusă vederii, Hendrickje l-a învățat să îndrăgească la femei taina, pe care el o va urmări și după moartea slujnicei-ibovnice, în ultimele sale portrete de femei.

În această privință cel mai ciudat este portretul acela de tînră, care datează din 1666, adică cu trei ani înainte de moartea artistului (1633). Fascinația care emană de pe chipul acesta este destul de asemănătoare, în definitiv, cu aceea pe care o simțim în fața *Giocondei* și, din același motiv, *Necunoscuta* de la National Gallery; deși este ca și Monna Lisa, o femeie tînră, simți în fața ei cum îți răsare în memorie celebra pagină a lui Walter Pater: „E mai bătrînă decît stîncile printre care șade; ca și strigoii, ea a mîrit de mult și a cunoscut tainele mormîntului; s-a scufundat în vîltoarele mării și adună în juru-i lumina lor întunecată; s-a tocmnit pentru niște țesături stranie cu niște neguțători orientali; Leda, i-a fost mamă Elenei din Troia; Sf. Ana, mamă Mariei; și toate acestea nu au însemnat pentru ea decît un sunet de flaut și de liră, și nu trăiesc decît în gingășia care i-a modelat trăsăturile schimbătoare și i-a colorat pleoapele și mîinile”.¹

Mai puțin celebru, tabloul lui Rembrandt conduce, cu toate acestea, la enigme asemănătoare. Cea mai surprinzătoare este că tocmai în amurgul

¹ Scriitorul și eseistul englez Walter Pater (1839—1894) este autorul unor celebre *Studies in the History of the Renaissance* (1873) din care e desprinsă și această caracterizare a *Giocondei*, atît de apropiată de stilul comentariului însuși al lui M. Brion. (n. tr.)

vieții a descoperit pictorul surîsul acela bizar, ce nu apare nicînd înainte, la nici unul din modelele sale, puterea aceea ascunsă, ce se ferece în dosul zăbrelelor acestui chip ironic, care ne isco-dește și cere să i ne mărturisim, refuzînd totodată să ne destăinuie ceva despre sine. Însăși personalitatea modelului trebuie să fi fost extrem de atrăgătoare, judecînd după aceea subtilitate rafinată a expresiei, dar creația artistică sporește aici într-o măsură însemnată individualitatea personajului reprezentat. Același surîs îl regăsim în portretul din colecția Angus, din Montreal (154), care e din aceeași epocă și, într-o manieră mai atenuată, în *Femeia cu garoafă* de la Metropolitan Museum, ce trece cînd drept Magdalena van Loo, cînd drept Abigaîl de Piña (155). Un surîs abia schițat pe buze, pe chip, ușor ca o boare de vînt pe o apă liniștită și care îi dă privirii o intensitate deosebită și o blîndețe atît de pătrunzătoare, încît uiți de ironia care e ascunsă în ea.

Scapără o văpaie, în acea privire, dar e văpaia unui jar ce mocnește sub spuză și dintr-o dată aruncă o scurtă scînteiere. Portretul de la National Gallery regăsește ceea ce, pînă atunci, i-a fost mereu cel mai străin lui Rembrandt; pacea marină a lui Vermeer. În fața acestei pînze, care conține aceeași însușire de taină, te gîndești la pictorul din Delft. Totul îi desparte, din punct de vedere tehnic, pe cei doi artiști de primă însemnatate pentru Olanda secolului al XVII-lea; asemenea și spiritualicește. Pe cît de pasionat se dovedește unul în urmărirea expresiei dramatice a personajelor sale, pe atît se străduiește celălalt să o evite. Vermeer e pictorul timpului perfect, al spațiului cubic, în vreme ce Rembrandt își clădește întotdeauna compozițiile pe sferă și trăiește într-un neconținut atemporal, într-o devenire mereu pe cale de a se împlini, nicînd înfăptuită, nicînd încheiată. Un tablou al lui Vermeer a crescut ca o perlă, și perla devine tema și totodată esența profundă a tabloului.

Vermeer a intuit realismul olandez și l-a înălțat dintr-o dată pe o culme a geniului, unde

nimeni nu-l precedase, unde nimeni nu-l va ajunge. E exagerat să credem că s-a format cu totul singur. Înaintea lui a existat Terbruggen, iar Terbruggen fusese în Italia și adusesese cu el, la întoarcerea în țara natală, stilul lui Caravaggio, transpus în perspectivă olandeză. Fusese de asemenea elevul lui Fabritius¹ și suferise, prin mijlocirea acestuia, influența lui Rembrandt. Paralel cu opera pictorului din Leyda, cu douăzeci și șase de ani mai vârstnic decât el, Vermeer a desprins din realitate poezia cea mai intensă și mai mistuitoare. Cu mijloacele cele mai simple, în anecdote de o naivitate grandioasă și tainic profundă, stăpânește peste materie și culoare, Vermeer recrează o lume. Nimeni n-a știut ca el să transpună țesătura plină și granulată a unei tapiserii, să evoce greutatea netedă a laptelui ce curge într-un blid cafeniu și prospețimea foșnitoare a unei măști galbene. O femeie se joacă cu niște perle și totul devine perlă, în tablou. O altă femeie se apropie de fereastra deschisă, ca să citească o scrisoare, și carnația suavă a obrazilor săi capătă reflexe de perlă, ca și cum pielea aceea, de un roz atât de gingaș, s-ar transforma, printr-un soi de magie, și ar dobândi acea frumusețe incoruptibilă, acea tinerețe veșnică, eliberată de timp, pe care Rembrandt o caută mereu și n-o atinge niciodată. Miracolul lui Vermeer rezidă în calitatea neobișnuită a metamorfozei ce-i cuprinde peisajele, tablourile de interior, portretele și care, dintr-o dată, le transfigurează, de parcă le-ar fi atins un har misterios. Te întrebi cum de construcția aceasta atât de simplă, în care nu se află decât personaje și obiecte asemănătoare acelor pe care le vedem în fiecare zi — o fată care cântă la clavecin, o femeie care își prinde în jurul gâtului un colier de perle, o slujnică care aduce o scrisoare, într-o odaie pardosită în alb și negru, cu tapiserii pline de verdeață și cu

¹ *Carel Fabritius* (Amsterdam, 1622 sau 1624 — Delft, 1654) a fost în general socotit cel mai înzestrat dintre elevii lui Rembrandt, reușind să-și creeze un stil personal, în ciuda scurtei sale existențe de artist. (n. tr.)

hărți marinărești pe pereți — cum e scena aceasta, în care nimic nu pare supranatural, trezește în noi impresia că avem de-a face cu creația magică? Spațiul închide infinitul în cubul unei camere, timpul se oprește, se fixează, se eternizează în clipa necesară pentru a citi scrisoarea, a prinde colierul, a goli blidul, a termina aria aceea englezească, pe care a scris-o Purcell sau Byrd pentru micul clavecin. E aici metamorfoza majoră a picturii, aceea prin care orice lucru devine mai presus de ceea ce este, aceea în care totalitatea ființei sale, scăpând vremelniciei și limitelor, condensează în formă și în culoare o stare sublimă a materiei, starea în care ea devine spirit. Vermeer reprezintă astfel, prin geniul său enigmatic, prin filozofia sa, pe care trebuie totuși s-o înțelegi, dacă vrei să pătrunzi până în adâncul tabloului, *să treci dincolo de tablou*, virtuțile tradiționale ale artei olandeze, înălțate în planul unei forțe magice prin acel soi de suprem extaz, ce se manifestă în fiecare tablou al său. Nu e numai delectarea unei clipe, a unei fracțiuni de timp și de spațiu, ci întâlnirea cu veșnicia, scufundarea în esențial, spre a aduce de acolo cea mai subtilă perlă.

Acest aspect *de perlă* se regăsește la necunoscuta de la National Gallery, nu numai fiindcă urechile îi sînt împodobite cu perle, ci mai cu seamă fiindcă modul în care e tratată carnația, cu acele transparente sidefii, se înrudește cu sculptura ei de perlă și fiindcă Rembrandt ai zice că a construit acest cap rotunjit, a colorat acest chip, ca pe o perlă. Totul e deosebit în acest tablou, tehnica și spiritul, încît vedem mijind, în acest amurg, posibilitățile unor magnifice începuturi. Aceste ultime portrete de femei, cărora ar trebui să le adăugăm pe *Sibila* de la Metropolitan Museum (156) și pe *Lucreția* din Minneapolis (157), constituie deci în opera lui Rembrandt, deopotrivă, un început și o împlinire. Sporindu-și misterul, eternul feminin dezvăluie astfel profunzimi noi și nebănuite. Te-ar duce gândul la transfigurare, căci acesta e și momentul cînd pasta

devine din ce în ce mai fluidă și mai luminoasă, de parcă materia s-ar lăsa pătrunsă de iradierea pură a spiritului și ar da deoparte tot ce e încă substanțialitate opacă și greoaie.

Se va cumpăni mai bine modul în care se dezvoltă această intuiție a misterului feminin, comparându-se cele două Lucreții, pe care le separă doar doi ani. Cea dintâi, aceea din colecția Mellon (158), e încă teatrală, cu toate că Rembrandt renunțase, în anii săi din urmă, la orice element baroc ce-i mai putuse rămîne. Va fi pictat-o poate la comanda sicilianului Ruffo, și trebuia să-și satisfacă cumpărătorii italieni oferindu-le o operă mai apropiată de acelea cu care erau ei obișnuiți. Într-o atitudine dramatică, cu ochii ațintiți asupra pumnalului cu care își va străpunge pieptul, Lucreția aceasta, mai discretă și mai statică decît cele ale italienilor, diferă totuși mult de cea de a doua, care, contemporană cu *Necunoscuta* de la National Gallery și cu *Sibila*, vădește aceeași detașare ironică și subtilă în fața actului iminent. Sibila e pe punctul de a sfișia cartea pe care împăratul August a nesocotit-o, dar spiritul ei plutește departe, pribeag pe tărîmul tainic al scepticismului și al indiferenței, unde nu prea are însemnătate dacă gestul va fi sau nu împlinit. La fel, cea de a doua Lucreție nu mai privește pumnalul, ținut în mîna ce atîrnă și șovăie să lovească. Sufletul ei e detașat de faptă. Nu mai e implicat în gestul mortal. În definitiv, acest lucru nu contează, și întreaga expresie a chipului, visătoare, liniștită, pradă parcă unei meditații profunde, seamănă cu aceea dată odinioară de Michelangelo statuii lui Giuliano de Medici, pe mormîntul Sfîntului Lorenzo. Contemplarea adevărurilor îndepărtate și misterioase, așteptarea unui răspuns la chemarea lansată, soluția încoronînd, în sfîrșit, îndelungata anxietate de a trăi.

E semnificativ faptul că Rembrandt exprimă acest nou stadiu al conștiinței prin figuri de femei, ca și cum ele i-ar părea mai capabile decît

bărbații să adîncească această anchetă finală asupra existenței și a nonexistenței și să încheie cu un surîs, detașat și ironic, nepotolita investigație a sufletelor frămîntate.

XV. PACEA SERII

S-a lăsat seara. Seara care e ora lui Rembrandt. Toți pictorii olandezi sînt niște pictori ai după-amiezilor, ei excelează în înfățișarea acelor momente din preajma amurgului, cînd soarele lasă să se tîrască pe pămînt niște umbre prelungi, cînd natura se odihnește, se destinde, se lasă în voia unei tihne pline de miresme pătrunzătoare. Lui Pieter de Hooch îi plac aceste clipe nedefinite, în care un întuneric — care nu-i încă acela al serii, — pătrunde prin case sporind misterul acelei atmosfere submarine, în care dulapurile mari și bombate plutesc asemeni unor galioane în largul mării. În pacea acestor încăperi, pe jumătate năpădite de întunecime, timpul și-a oprit curgera. Toate orologiile au stat. O liniște, pe care ai crede-o cea a veșniciei, se lasă pe mobile, pe ființe. Nimic nu va șterge vreodată raza de soare ce trece pe perete, iar tihna aceea a unei existențe însoțite de lumină interioară, acceptarea aceea surîzătoare a realității, așa cum este ea, exercită asupra noastră un farmec atît de puternic, încît am vrea să rămînem aici, în clarobscurul brun al acestei camere, în preajma acestei femei și a acesteia copile, așezate lîngă fereastra cu geam verzui, sau privind prin crăpătura ușii pe cei ce se plimbă, agale, de-a lungul canalului de jad.

Această plenitudine tihnită a după-amiezii îndulcește toate peisajele, toate interioarele. Cuyt

și Hobbema, Ruysdael și Van Goyen, ca și toți cei ce sînt numiți — nu se știe de ce — căci sînt mari — „micii maeștri“ olandezi, o îndrăgesc deopotrivă. Geniile singuratice frămîntate de neliniști tenebroase, oamenii de lume spirituali și curtenitori, pictorașii cheflii ce frecventau bucuroși cîrciumioarele afumate, burghezii așezați care zugrăveau tablouri pașnice și cuminți, bădăranii și delicații, meticuloșii ce migăleau la vreo dantelă și zăboveau la cutele vreunui atlas, năvalnicii ce-și proiectau pe pînză toată verva, cu un ponel greu de culoare și sprinten de voie bună, meșteșugarii onești care fac avere și geniile care mor de foame, toți, oricît de deosebiți ar fi, au o pasiune comună pentru ceasul acesta în care lucrurile, sustrase aservirii lor față de oameni, dobîndesc, o dată cu independența, mai multă noblețe și frumusețe. O seninătate magică se așterne atunci pe cîmpiile întinse pe care cerul se reazemă ca o boltă fără cusur, cîmpiile acelea brăzdate de canale pe care alunecă șleपुरi domoale, pășunile de un verde gras și neted, unde vin femeile cu șorț siniliu ca să mulgă vacile albe și negre.

La ora cînd soarele asfințește, plimbîndu-și ultimii nori pe un cer fără hotare, cînd cerul capătă culoarea scoicilor și a apei, în tihna aceea senină a clipei cînd omul se simte reconciliat cu pămîntul, cînd nu mai e decît înțelegere și voie bună, împăcare și har, ei ascultă clinchetul clar al găleților ce se lovesc de scăunelele de lemn și țîșnetul proaspăt al laptelui. Mai sînt apoi și florile, care îți iau ochii ca un covor persan, și drumuri de apă printre flori, de te crezi plutind printr-o fantastică grădină.

Seara acelor orașele prin care curg străzi de apă verde, printre niște case pe care privirea le savurează ca pe niște vitrine de cofetari, căci sînt zugrăvite în culori de ghimber, de scorțișoară, de vanilie, de chitră și de cacao. Seara acelor case de cărămidă, precise și curate, cu fațadă în trepte, cu ferestre verzi prin care lumina se strecoară străbătînd vitraliile verzi-albăstrui, în

aşa fel, încît în unele încăperi, la ceasul ce se cheamă al lăşării nopţii, ai crede că păşeşti printre alge mişcătoare şi nu te-ai mira deloc să vezi peşti izbindu-se de frontoanele dulapurilor de acaju şi mînuindu-şi caruselul de solzi în jurul lustrelor pîntecoase. Copacii, pe care cărămida roşie îi face mai verzi, se pleacă pe deasupra zidurilor, şi se aude zgomotul fîntînilor şi al căldărilor, al cîntecelor de copii şi al sporovăielilor glumeţe ale slujnicelor cu bonete scrobite. Domneşte atunci, în văzduh şi peste lucruri, o pace atît de adîncă, încît ai dori ca toate acestea să rămîină neclintite şi ca timpul să se oprească în fine, tîntuit, într-un prezent perpetuu, sublim şi de o deosebită raritate.

E de asemenea ceasul cînd garda civică, părăsindu-şi arsenalul, cu stindarde şi tobe, cu eşarfe verzi şi cu eşarfe albastre, cu pălării cu penă şi cu colerete de dantele, peste platoşe încrustate, îşi face obişnuitul rond. Negustorul din Indii îşi închide catastifele şi se duce la plimbare, urmat de un negru care îi duce bastonul şi tabachera. Nişte copii se hîrjonesc, ieşind de la şcoală. Un filozof se opreşte, priveşte cerul, de parcă l-ar putea întîlni acolo pe Dumnezeu pe care-l caută — şi acesta e Spinoza. De jur împrejurul oraşului se află păşunile grase şi mlădioase, la fel de verzi precum e cerul de albastru, şi care se întunecă uşor cînd trec norii ca o escadră în derivă, iar dincolo de păşuni, marea, involburată şi liniştită, de culoarea perlei sau a cernelei, după toanele vremii, cu flotele ce pleacă să înfrunte galerele engleze sau să caute mirodenii şi pietre preţioase în Indii. Le vezi aripile mari deschise şi-ţi pare că simţi parfumul de piper, de cuişoare şi de ceai de care sînt impregnate corăbiile vechi.

Şi în sfîrşit, pretutindeni cerul, cerul ce nu se sprijină pe munţi ori pe păduri, un cer una cu pămîntul, atingînd umerii înşişi ai pămîntului; iar văzduhul încărcat de aburi are transparenţa perlelor, reflexele cochiliilor indiene, şi scaldă toate lucrurile, îndulceşte conturile, învie culorile, într-o necontenită, somptuoasă şi suavă

metamorfoză. Niciînd n-ai văzut atît de bine cerul şi n-ai respirat atît de bine aerul. Aiurea, ochiul întîmpină peste tot piedici. Aici spaţiul ne aparţine. Atmosfera e aici motiv de frumuseţe majoră, de bucurie şi de pace.

Şi pentru Rembrandt pacea a venit o dată cu seara. Fiinţa sa intră firesc, fără efort şi fără poticneală, în acel crepuscul, în care gîndul său sălăşluia de acum. Întreaga lui viaţă s-a scurs în lumina aurită a după-amiezilor tîrzii, ce învăluie în arămiu cărţile groase deasupra cărora se apleacă, în penumbra unei scări în spirală, filozofii şi evangheliştii. Toată viaţa s-a ţinut aşa, în pragul nopţii, aşteptînd ca beznele să se împlinescă, reţinînd formele în clipa cînd erau gata să se scufunde în hău, oprind fiinţele la hotarul neantului, imortalizînd într-un şuvoi de brun şi de auriu substanţa aceea pe care să se destrame. Cei care-l numesc *bufniţa* nu ştiu cu ce patimă iubeşte el noaptea, nu pentru întunecimea ei, ci pentru ceea ce mai păstrează ea din zi, şi pentru făgăduinţa zorilor ce ne aşteaptă la capatul unui drum lung şi nebuloş. Ei nu ştiu că întîlnirea aceasta a întunericului şi a luminii — asemeni socului fecund a două forţe rivale, a căror înfruntare întreţine clocotul fierbinte al vieţii — îl umple de încîntare. Din amurg şi pînă în zori, mereu această bătălie nocturnă între Iacob şi înger, cu înfringerile ei variabile şi cu victoriile ei vremelnice, în marginea întunecată a prăpastiei.

Acum războiul puterilor vrăjmaşe a conţinut. Pacea se aşază la hotarul dintre zi şi noapte, în seara aceasta bogată în umbre şi aprinsă în afaţa ultimelor raze de soare. Timpul acesta *în afara timpului*, în care şi-a situat Rembrandt întreaga operă, se deschide astăzi şi în faţa omului, gata a se întîlni cu creaţia sa, în spaţiul şi timpul pe care le-a pregătit pentru ea. Lupta se apropie de sfîrşit, conflictul acela zilnic dintre ins şi societate, dintre artist şi tablou, încheierea aceea tumultuoasă, epuizantă, binefăcătoare, vitală şi totodată mortală.

Ființele dragi l-au părăsit una după alta. Mai întâi Hendrickje, tovarăsa lui vreme de cincisprezece ani, ce moare în 1662, cu modestia aceea discretă și tăcută pe care o avusese în viață. Cu doi ani înainte de această despărțire, Rembrandt o mai pictează o dată, și acest portret e atât de tulburător, atât de sfîșietor, încît ne face să pătrundem pînă în adîncul sufletului acestei ibovnice umile, al slujnicei inimoase care a fost Suzana și Bethsabe, și pe care puritanii din Amsterdam au alungat-o din congregația lor fiindcă își dăruise frumusețea, nefericirii și geniului. Țărâna din Ransdorp a îmbătrînit. Nu mai e Venera înfloritoare, care o strîngea la piept pe micuța Cornelia, deghizată în amoraș (159), nici Flora cea cu pălărie de frunze de la Metropolitan Museum (160), nici iubita goală care-și ridică perdeaua patului, cu un gest de chemare și de dorință (161). Ani lungi de sărăcie și de umilință brăzdează și buhăiesc totodată chipul acesta, ce se apleacă cu o tandrețe atât de sfîșietoare înspre omul iubit. Frumusețea rustică s-a ofilit. Trăsăturile îngroșate deformează reliefurile pur și senin al frunții și al obrazilor, care, în tinerețe, se modelau cu o fermecătoare atît de nobilă (162). Astăzi voluptatea lasă locul unui sentiment mai tandru. Tot corpul e mînat înainte de un elan de dragoste maternă, despre care nu știm dacă i se adresează fetiței de șase ani, pe care o va lăsa curînd orfană, sau bărbatului acestuia, atât de slab și de puternic totodată, care dăruie tot și are atîta nevoie să primească. O mînă aproape nedeslușită închide veșmîntul la piept. E oare abia schițată, mîna aceasta, ori au și cuprins-o puterile întinericului? Țărîna originară se înalță în jurul femeii acesteia, care în curînd va muri, ca și în jurul Persefonei coborînd în Infern, devenind infern; trupul nu mai are de acum încolo existență personală; nu mai e decît o fărîmă din lutul acela care îi este dat omului ca să încerce să-și modeleze în el statuia și care-i este luat înapoi, înainte ca el să-și fi sfîrșit opera. Singur chipul trăiește, dar cu ce viață intensă, pătimașă, tainică și sublimă. Toată

viața e în ochi, a căror blîndețe caldă luminează carnația în destrămare. Privirea contemplă un spațiu pe care pictorul nu-l vede, dincolo de spațiul oamenilor, acea „transcendență imanentă” pe care Simmel¹ o recunoștea în *Homer-ul de la Haga* (163), și care e avîntul omului spre infinit, acea explorare a stepelor spirituale pe care le scrutează și pelerinul rus, cu ochii lui de țaran și de vizionar.

Privirea e aceea care înfrumusețează figurile cele mai dizgrațioase, înobilează ființele cele mai obscure. Cine ar crede că femeia aceasta nu are încă patruzeci de ani? Suferința materială și morală au zdruncinat-o atât de tare, că trupul ei poartă rănile acestei lupte, dar privirea a dobîndit un fel de clarviziune supraomenească, de o măreție sacră, o capacitate de iubire și de resemnare ce transcende însăși iubirea și resemnarea, prin dăruirea de sine, atât de firesc săvîrșită, încît nu cere nimic în schimb. „Cel care îl iubește pe Dumnezeu, spun misticii, nu trebuie să se aștepte ca și Dumnezeu să-l jubească la rîndul lui”. Hendrickje se știe îndreptățită în dragostea ei. Nu judecata absurdă și odioasă a Consistoriului o poate îndepărta de adevărata comuniune, căci țărâna aceasta, naiv senzuală și nedrămuie tandră, e mai aproape de Dumnezeu decît pastorii supărați care o alungă de la Sfintele Daruri.

Sfioasă, modestă, intimidîndu-se cu ușurință, ea s-a resemnat în fața tuturor scandalurilor. A devenit Bethsabe goală, fără să-i fie teamă că îi va înspăimînta pe ipocriți. În fața morții se face mică și umilă, așa cum era în fața oamenilor, în fața dragostei. Se resemnează, și cea care a dăruit totul, își va dăruie curînd și viața.

Mai tîrziu, cel care se duce, e Titus. Singurul în viață dintre cei patru copii ai Saskiei, fiul primei iubiri, fiul primăverii și al soarelui, tînarul pictor al cărui talent e atât de mare, încît

¹ Filozofului și sociologului german Georg Simmel (1858—1918), îi datorăm lucrarea *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, apărută la Leipzig, în 1916. (n. tr.)

tablourile în care i se manifestă geniul abia îmbobocit, îi sînt adesea atribuite bătrîneții tatălui său. Ca și Tizianello, epuizat de prea greaua moștenire de geniu, Titus va muri înainte de a-și fi realizat opera. Ceea ce a pictat se confundă cu opera lui Rembrandt și nu ne rămîne de la el nici o pînă care să poată fi legată cu certitudine de numele său. Poate că tînărul acesta, ce mergea să vîndă gravuri pe la casele amatorilor și al cărui surîs luminos trece ca o rază de grație juvenilă prin atîtea portrete — micul școlar distrat al ducelui de Crawford (164), tînărul cititor de la Viena (165) pe chipul căruia se reflectă în lumini mișcătoare, poemul în care spiritul lui se adîncește și se pierde — își sacrificase propria-i operă, ca să devină *plasatorul* tablourilor tatălui său. I se pierd adesea urmele, și unii cred că le regăsesc în tînărul soț al *Logodnicei evreice*, în *Călugărul* de la Viena (166), în *Bărbatul cu lupa*. E cumpănitorul ironic și sceptic de la Baltimore (167), adolescentul romantic cu plete lungi, revărsate, din colecția Fisher; cine nu se va mira remarcînd cît de mult îi seamănă acum Hendrickjei, acest fiu al Saskiei, ca și cum tandrețea maternă a celei de a doua soții îl modelase pentru a doua oară?

Abia se căsătorise la 10 februarie 1668, cu Magdalena van Loo, și iată că moare, în plină înflorire a proaspetei sale fericiri, la cîteva luni doar de la ziua nunții, și fără să-și vadă fiica, pe Titia, care se va naște în 22 martie 1669¹. Și apoi moare și Magdalena, lăsînd în mîinile lui Rembrandt, un prunc nou născut, așa cum Saskia, îl lăsase pe Titus. Așa se desprind ființele de el, una după alta, și-l părăsesc, pentru ca singurătatea și sărăcia să-i fie desăvîrșite, în ziua în care-i va veni rîndul să primească moartea, care l-a cruțat, deși secerase atît de mult în juru-i.

¹ Titus moare la 7 septembrie 1668, răpus, ca și Saskia, de fuzie, iar Magdalena van Loo, în octombrie 1669. (n. tr.)

Angoasa propriei sale morți, ce dădea o expresie anxioasă tuturor autoportretelor lui, încă din vremea cînd studia, în chipu-i frumos și grav de adolescent, clocotul neliniștilor juvenile, dispare din ultimele sale tablouri. El a depășit teama și spaima de moarte. O consideră acum încheierea firească a oricărui destin, evenimentul care-i dă vieții noastre concluzia și forma definitivă; ca și cînd viața n-ar fi pentru noi decît un mod de a ne pregăti ființa fizică și spirituală pentru înflorirea acelei personalități imuabile, de neștirbit, care va fi de acum înainte a noastră, efigia stabilă care îi scapă timpului și care-l prezintă pe om în fața eternității, așa cum s-a făurit el însuși, în vederea întîlnirii sale cu moartea.

Nu mai e nici răzvrătit. Încercările din ultimii ani l-au făcut aproape indiferent la tot ce se poate întîmpla. Știe că nimic nu-l va mai atinge de aci încolo, și la muzeul din Köln există un portret foarte aparte al lui Rembrandt, care întrerupe brusc seria tablourilor în care el studia cu o atenție lucidă și pasionată descompunerea fizică și morală a omului care îmbătrînește. De altfel, acum se pictează din ce în ce mai puțin, ca și cum s-ar teme să se regăsească de față cu sine în oglinda aceea, ce-i amintește prea mult înfrîngerea ființei, deruta trupului. Din zi în zi, chipul se descompune și ai zice că prăbușirea aceasta se săvîrșește încă sub ochii privitorului, ca și cum tabloul n-ar imobiliza un moment al duratei, ci ar însoți, de-a lungul acestui proces de dezagregare, transformările vii din model. În vreme ce obrajii devin mai buhăiți, nasul ridicol de gros, fruntea, crestată de ridurile sărăciei și ale deznădejdiei, ca în portretul de la Muzeul din Aix-en-Provence (169), care e al unui om ajuns la capătul a ceea ce poate îndura, și pe care demonii îl și hărțuiesc. S-ar spune că omul acesta viu a și intrat în infern. Acumularea suferințelor, a deziluziilor și a umilințelor zgîrie chipul bătrîn, îl dizolvă, așa cum sapă și înmoaie o ploaie cumplită pămîntul. Toate amărăciunile, toate mîhnirile, mizeria materială și deznădejdea mo-

rală, se înalță, din străfundul inimii, copleșite de necazuri, pînă pe figura aceasta, pe care destinul o stîlcește în pumni, mai violent și mai crinca.

Și iată că deodată vijelia se domolește. Penultimul autoportret al lui Rembrandt, cel de la Köln (170), înfățișează o ființă nouă, aproape de nerecunoscut. Vechiul chip tragic și-a pierdut expresia chinuită; ai crede că acum demonii îl lasă din strînsoarea ghearelor lor, rîde cu un rîs de paie, de parcă ar vrea să-și bată joc de propria lui mizerie, cu un surîs de smintit, cine nu s-ar gîndi că excesul de suferință l-a făcut pe omul acesta să-și piardă mințile... Cunoaștem însă bine rîsul acesta și-l înțelegem, cînd ne amintim că l-am văzut, adesea, în picturile chinezești, reprezentînd doi filozofi ce au ajuns la suprema înțelepciune. Sînt doi copii aceștia, Han-Shan și Shi-Te, însuflețiți de vioiciune puerilă, de o inocență radioasă. Unul ține sub braț un sul închis, care cuprinde toată înțelepciunea lumii, și nu-l va desface, căci a depășit de pe acum toată știința, a trecut dincolo de cunoaștere. Celălalt poartă o mătură simbolică: cel care vrea să atingă adevărul absolut trebuie să mătoreze totul dinaintea lui, să șteargă tot ce i se ivește în cale și care își va lua atunci zborul asemeni frunzelor moarte. Și rîd amîndoi, ca niște dementi, ca niște copii, cu un rîs veșnic, pe care nici o neliniște nu-l desfigurează vreodată. Ei posedă beatitudinea, fiindcă posedă indiferența, fiindcă nu mai țin seama de tot ce le pare de temut, sau este rîvnit de ceilalți oameni, fiindcă sînt în sfîrșit cu adevărat liberi, în suflet ca și în trup, liberi de suferință, liberi de nădejde, liberi de dorință, liberi de nemăsurata poftă de posesiune...

Astfel rîde Rembrandt. A închis sulul pe care e înscrisă înțelepciunea oamenilor; ea nu i-a folosit la nimic, decît să-și sporească angoasele, să-și amplifice drama. Ce l-ar mai putea răni acum, cînd a pierdut totul?

Nu mai are soție, nu mai are copii (în afara fetiței, Cornelia, prea departe de el), nu mai are prieteni. Moartea Hendrickjei și a lui Titus a

atras după sine încheierea negoțului cu antichități, prin care își cîștiga pîinea. Pictează tot mai puțin, fie pentru că îi scade vederea, cum s-a spus, și *Homer*-ul pe care-l zugrăvește pentru prietenul lui sicilian Ruffo, tîlmăcește cu o sfîșietoare veridicitate groaza ochilor ce se umplu de cefuri și care se vor stinge, fie pentru că sublima indiferență care-l desprinde pe om de toate lucrurile pămîntești, îl desprinde și pe artist de bucuria și vanitatea creației. Ultimele lui tablouri sînt rare, par din ce în ce mai luminoase, ca și cînd ar da deoparte întreaga materie pe care ecranele sale opace, dușmane soarelui, i-o mai impuneau. Ca și cele ale bătrînului Titian, ele devin din ce în ce mai inponderabile, mai transparente, de parcă el n-ar mai vrea să picteze decît cu cefuri colorate și cu lumină, mereu mai multă lumină. Le dăruie acum modelelor sale seninătatea ce sălășluiește în el. Ele stau în tihnă, liniștite, senine și încrezătoare, în fața destinului. Nu-și mai cuprind destinul în mîinile lor crinene, îl lasă să alunece peste ele, fiindcă au înțeles, fiindcă au renunțat la orice posesiune vremelnică, contemplîndu-și cu o privire lucidă și radioasă nemurirea. Timpul nu mai are putere asupra lor, căci au încetat să mai țină seama de el, iar „spiridușii sufletului“, ale căror salturi le pîndea la toate personajele ce veneau să i se așeze în fața șevaletului, se dau de o parte, pier: omul s-a reconciliat cu destinul său.

Aceste ultime portrete, *Bărbatul cu mînușa* din colecția Widener (171), *Bărbatul cu lupa* de la Metropolitan Museum (172), *Bătrînul* din colecția Thyssen (173) și cel cu beretă cu perla, de la muzeul din Dresda (174), au deci o semnificație specială. Bătrînețea și-a dat de-o parte groaza, moartea și-a pierdut ghimpii. Marea pace a veșniciei leagănă în brațele ei ființele pieritoare, ce consimt, în fine, să moară.

Rembrandt a făcut pace cu lucrurile. Fiul risipitor s-a reîntors în casa Tatălui, pustiit și îmbogățit de toate încercările unei existențe patetice. Iar Tatăl, cu un gest nesfîrșit de duios și

de compătitor, își așază amândouă mâinile pe umerii omului ingenuchiat înaintea lui. În umbră se află chipuri nedeslușite, care asistă la împăcarea dintre hoinar și cel ce l-a așteptat, fără a se îndoi ori minia, știind bine că în ziua convenită se va întoarce să-și ia locul printre ai săi. Aceasta e una dintre ultimele pânze ale lui Rembrandt (175) și e una dintre cele mai emoționante; aceea în care sufletul bătrînului artist se descarcă, într-un act de încredere și de speranță. Lumina transfigurează trupul nemernic, ce se prostornează, chipul fiului risipitor e aproape invizibil, ascuns la sinul Tatălui, de care se reazemă, iar picioarele care au bătut toate drumurile lumii, care au adunat pulberea și noroiul drumurilor desfundate, picioarele acelea umflate, sîngerînde, sfîșiate, mărturisesc toată suferința cumplită a trupului istovit.

Fiul risipitor nu vine să-și ceară banii din moștenire. El a risipit, a azvîrlit în vînt tot ceea ce era material, fiindcă trebuie tot ce-i pieritor să piară, iar timpul să nimicească tot ce se cuvine să piară. Ceea ce-i cere Tatălui e tihna casei, tandrețea și odihna, după un drum lung și greu. Iar mâinile tatălui îl strîng mai tare la piept pe fiul cel pierdut, care a azvîrlit totul, a prăpădit totul și care i se înfățișează înaintea cu mâinile goale, bogat doar în sărăcia, în încrederea și în nădejdea lui.

Mizeria își trimite urgia asupra casei de pe Rozengracht¹, în care trăiește bătrînul artist, împreună cu o copilă de cincisprezece ani. Prin camere nu mai sînt mobile. Cîteva haine vechi stau risipite de-a dreptul pe podea: inventarul întocmit la cererea creditorilor celor lacomi nu va menționa altceva. Au mai rămas paletele, penele, pînzele, vasele cu culori, un tablou neterminat pe un șevalet. Tot ce-i inutil și de prisos s-a dus. Omul care a iubit atîta obiectele frumoase și rare, lucrurile care mîngîie mâinile și ochii, nu

¹ În ultimii ani ai vieții (de la sfîrșitul anului 1664) Rembrandt n-a mai locuit de fapt pe Rozengracht, „Cheiul Rozei”, ci pe Lauriergracht „Cheiul Laurului”. (n. tr.)

mai posedă absolut nimic. Afară de banii trebuitori pentru plata înmormîntării celei mai puțin costisitoare, puși deoparte dintr-o grijă prevăzătoare. Dar cîtă plenitudine, în sărăcia aceasta lucie, cîtă bogăție în calicia asta!

Nu întîmplător pelerinul rus a străbătut ultimii ani ai bătrînului Rembrandt. Ființele care vin către noi sînt conduse de destin și sosirea lor se produce chiar în clipa în care ea trebuie să-i ajute evoluției noastre să se împlinească. Ce l-o fi învîțat acest mujic bărbos, cu suflet sfînt și copilăros? Armonia pașnică a ființei cu universul? Faptul că totul e deșertăciune ori pe acela — care e același lucru — că plenitudinea posesiunii stă în renunțare și în uitarea de sine.

„Odată, cînd am înnoptat pe cîmp, drăguță, m-am trezit în zori, toți dormeau duși, nici soarele nu se zărea încă dincolo de pădure. Am ridicat capul, m-am uitat de jur împrejur și am oftat, atît era de frumoasă lumea lui Dumnezeu! Era liniște, răcoare, auzai parcă iarba crescînd — crești iarba Domnului, cînta o păsărică — mică pasăre a Domnului, un copilăș din brațele unei femei a scîncit — Domnul să te ocrotească, puile de om, crește și fii fericit, pruncule! Și atunci parcă pentru prima oară în viața mea toate acestea mi-au pătruns în suflet. M-am culcat iarăși și am adormit ușor ca un copil. Frumos e să colinzi lumea, drăguță. De m-ar lăsa durerile, la primăvară aș porni iar la drum. Da, totul e o taină și e bine așa: te minunezi și te înspăimînți, dar spaima asta e spre bucuria inimii: «Totul e în mâinile tale Doamne! Și eu sînt în mâinile tale; primește-l pe robul tău la tine!» Nu cîrți copile, lumea îți pare atît de frumoasă, tocmai pentru că este o taină.”¹ Astfel grăiește Makar Ivanovici, pelerinul mistic din *Adolescentul*, și mai spune: „Oare nu-s toate numai visuri deșarte? Ia un grăunte de nisip și seamănă-l pe o stîncă, iar cînd grăuntele tău galben va în-

¹ Cf. Dostoievski, *Opere*, vol. 8, Traducere de Emma Benluc, Editura „Univers”, 1971, p. 410—411. (n. tr.)

colți și va înverzi pe stînca aceea, atunci se va împlini și visul tău, cum se spune în pildă. Cu totul altceva ne învață Domnul nostru Isus Christos: «...du-te, vinde ce ai, dă la săraci și fă-te sluga tuturor». Atunci vei fi de mii și mii de ori mai bogat decît înainte, fiindcă nu hrana îmbelșugată, nici hainele scumpe, nici trufia, nici pizma semenilor nu te fac fericit, ci bogat ești prin dragostea semenilor tăi, ce crește și se înmulțește însutit și înmiit cu fiecare faptă bună. Atunci nu mai ești stăpîn doar pe mica ta avere, fie ea de sute de mii sau chiar de un milion, ci pe lumea întreagă! În ziua de azi omul nu se mai satură tot adunînd averi, pe care să le risipească nebuște, atunci, însă, nu vor mai fi nici orfani, nici cerșetori, fiindcă toți vor alcătui o familie, se vor socoti neamuri, fiecare va fi stăpînul și sluga tuturor! Azi se întîmplă că pînă și omul cel mai puternic și mai bogat să nu țină la viață, fiindcă nu mai știe cum să-și alunge urîtul, atunci, însă, zilele și clipele vieții omului pe pămînt se vor înmulți de mii și mii de ori, și el va căuta să nu irosească nici o clipă, căci fiecare îi va bucura inima din plin. Atunci omul nu va mai sorbi înțelepciune doar din cărți, ci are să stea față în față cu Dumnezeu; și atunci pămîntul va străluci mai tare decît soarele, se va preface pe de-a-ntregul într-un rai minunat, din care vor fi pierit și suferința și amarul...¹

Și iată că după ce a depășit durerea prin ironie și indiferență, Rembrandt atinge această stare de preafericită pace în care nu mai există discordiile lăuntrice, hărțuierile cu ceilalți oameni, luptele pricinuite de pasiune ori de interes. El le înălăturase pe toate acestea, cu mătura supremei înțelepciuni, dar înțelepciunea aceasta mai era încă pămîntească și umană și convingerile sale nu acționau decît în chip de anestezie; ele îl împiedicau să sufere, nimic mai mult. Și dacă-l făceau să găsească un prilej de amuzament în spectacolul neroziei și al cruzimii oamenilor, acest amuzament

¹ Ibidem, p. 441. (n. tr.)

mai conține încă plăcerea aceea tulbure și dureroasă ce-și lasă drojdia amară la fundul vinului îmbătător al satirei. Acel Rembrandt care rîde, al ultimilor ani, nu e decît o etapă ce trebuie străbătută și depășită, pentru a atinge adevăratul țel.

El nu va ajunge acolo decît în anul morții. Cînd singurătatea i-a devenit deplină, după ce și-a văzut murind fiul și, la un răstimp de cîteva luni, pe frumoasa tînră ce a fost atît de puțină vreme soția fiului său. Resemnarea nu ar fi decît o stare pasivă, cu care puternicul dinamism al pictorului nu se poate mulțumi, după cum n-ar fi în stare să-l aline nici ironia corosivă ce ia în derîdere și neagă. Ajuns la limita din urmă a suferinței omenești, avea nevoie, fără îndoială, de această asceză a ironiei, pentru a se purifica de angosasele tragice care mai sălășluiau în el pentru a pregăti calea seninătății ce va trebui, în sfîrșit, să vină.

El descoperă această seninătate în peisajul prieten, care l-a consolat de-a lungul vieții, de oameni. Așa cum odinioară, după moartea Saskiei, își amănase deznădejdea însingurării, apucînd-o pe drumurile netede întinse ca un fir între cerul de la orizont și pămîntul ce i se desfășoară sub pași, ca un covor de iarbă umedă și de mîl înflorit, acum, pășeste din nou în spațiul plin de lumină și de vînt. Nu mai poartă la cîngătoare sticluța cu cerneală din coji de nucă și trestiiile ascuțite, căci nu mai are nevoie să reproducă imaginile lumii, ca să le stăpînească în inima sa. Ele au pătruns în inima sa, nu mai fac decît una cu ființa lui. Marea comuniune cosmică, ce nu se realiza pe deplin cînd mai sălășluiau încă în el demonii sufletului, care-l smulgeau tihnei lucrurilor, se stabilește, în cele din urmă, într-o desăvîrșită împăcare a omului cu Dumnezeu, a omului cu natura.

A străbătut pădurea întunecată a răului și a bătrîneții; eliberat din labirinturile ei, înaintează în fine către certitudinile plenare, în care sufletul află numai bucurie, numai duiosie. Stilcîită și șlefuită de durere, ființa i-a devenit atît de per-

meabilă la toți curenții universului, încît el își identifică cu sine însuși peisajul, pe care altădată avea nevoie să-l deseneze, ca să și-l însușească.

Atunci pentru a fixa, într-o imagine definitivă, această nouă și ultimă personalitate cu care înaintează spre infinit și spre absolut, își pune o pînă pe șevalet, își rînduiește pe paletă grămăjoarele acelea de pastă lucioasă — brună, galbenă, roșie și aurie — care i-au fost deajuns ca să conjure toate formele vizibile și invizibile ale universului și, pentru ultima dată, se așază în fața oglinzii, care în anul precedent îi arătase chipul ricanînd, mai mult încrîncenat decît a glumă, a celui clown ce rîde sfîșietor.

„Ci ai să stai față în față cu Dumnezeu“, spune țăranul mistic al lui Dostoievski. Poate că mușicul cucernic și rătăcitor, ce s-a așezat în fața aceluiași șevalet, odinioară, îl va fi învățat pe Rembrandt aceeași taină. După toate furtunile, a venit liniștea. O liniște care nu e făcută din insensibilitate egoistă sau din pietism leneș, ci e pacea aceea energică și fecundă ce o vezi pe marea obosită de furtună. Toate lucrurile învălmășite își reiau locul adevărat. Ceea ce aparține adîncului, se adună cu apele adînci. Ceea ce trebuie să crească la suprafață, se înalță pe creasta valurilor. Ceea ce trebuia să dispară a dispărut.

Omul acesta nu a distrus nimic, nu a abolit nimic din ființa lui din trecut. Nu tăgăduiește că a fost adolescentul entuziast și himeric, tînărul artist uluit de propria lui virtuozitate, omul voluptăților senzuale și omul durerii, care a îndurat atîtea din vina oamenilor, și, cine știe, și din propria lui vină. Toate aceste numeroase ființe care au sălășluit rînd pe rînd în el și care și-au lăsat semnul trecerii lor prin trupul acesta, nu se exclud una pe cealaltă. Prezența unora explică și dă sens prezenței celeilalte. N-ar fi fost nicidecum complet de n-ar fi fost și frivol, și ambițios, și măgulit de laudele amatorilor, și ispitit de banii ce se cîștigă în *afaceri*. Era necesar să fi fost toate acestea, să fi trăit aceste vieți multiple, a căror

adunare îl conduce spre culmea pe care o atinge astăzi.

Omul din 1669 îi conține pe toți cei ce l-au precedat, și care sînt el însuși, în aceeași măsură ca și această ultimă *variantă* a personalității sale. Gravorul reia într-una placa, zgîrie arama și o brăzdează cu liniile sale încrucișate. Își brăzdează placa de aramă precum brăzdează plugarul țarina, pînă ce se realizează deplina armonie a formelor și a raporturilor potrivite dintre umbră și lumină; și nu șovăie să mai răscolească țărîna aceea moale a metalului, ca să mute niște personaje, să pună soare în colțurile întunecate, să strînga umbră, să învălmășească nori. Cînd urmărești din stare în stare evoluția unei gravuri, ți se pare că asisti la gestația unei ființe vii, pe care viața o îndreaptă și o retușează neconținut, pînă în clipa cînd poate să o fixeze într-o formă imuabilă, care va fi chipul ei etern.

Clipa a venit. Portretul e gata. Peste toate fețele acelea suprapuse, șterse și întipărite una peste cealaltă, ce sînt aspectele succesive ale *omului Rembrandt*, pictorul așterne în sfîrșit tușele definitive. E acum aceea cel care se va prezenta în fața morții. Nu le va aduce necazurile, îndoilele, dezamăgirile, șovăielile, regretele, mîinile sale; toate acestea rămîn în urmă. Le-a azvîrlit în marginea drumului, ca un drumeț care se descotorosește de tot ce-l stingherește și îl îngreiază. S-a purificat și a devenit mai simplu. Chipul i se reîntoarce astfel la mulțumirea aceea copilărească, pe care nu o înfățișase nicicînd înainte, la starea de supremă inocență și de fericire împăcată, care nu înseamnă inexperiență, ci experiență depășită. Ființa s-a despuiat de tot ce era greu de purtat, inutil, frivol sau primejdios, iar chipul și-a pierdut, deodată cu însuflețirea, ridurile.

Destins. Netezit. Împăcat. O demnitate calmă și modestă învăluie această ultimă metamorfoză. Figura e mereu aceeași cu obrajii ei plini, bărbia rotundă, nasul gros, dar părul alb, fin și ușor alcătuiește o aureolă, o gingașă împurpurare, iar gura se întredeschide într-un surîs slișos de prunc. Suri-

sul acesta discret, ezitant, reținut al portretului din vechea colecție Rathenau (176), contrastează cu râsul hohotor și amar al portretului din Köln, precum veselă feroce a lui Swift, cu bucuria candidă a unui copil. Rembrandt a atins desăvârșita tinerețe, inalterabilă, inviolabilă. Contrar altor oameni, care pășesc în eternitate cu povara lor de dureri și neliniști intacte, Rembrandt se îndreaptă liber și voios înspre moarte, de care nu se teme și pe care nu o dorește, pe care o acceptă fiindcă e firesc ca peste seara vieții să se lase noaptea, și fiindcă mâine la sfârșitul nopții se va ivi din nou ziua. Fie ca toți oamenii să-și poată aștepta deșteptarea într-o astfel de pace!

La 8 octombrie 1669 trupul neînsuflețit al artistului fu coborât într-un cavou din Westerkerk. „Ereticul“ se reîntoarce astfel, după moarte, în pământ drept-credincios. Moartea aceasta trecu aproape neobservată. Poeții care obișnuiau să celebreze, în elegii sau discursuri funebre, moartea personalităților ilustre n-au știut că cel mai mare pictor al lumii a părăsit pământul. Își vor ascuți pana ca să jelească vreun artist mediocru, vreă nevastă de negustor, vreun politician proaspăt, dar în călimările lor nu va rămâne destulă cerneală ca să consemneze că Rembrandt nu mai este. Ce-i pasă Olandei acesteia, ce înclină spre manierism, spre facilitate, spre iscusință și șablon, spre tot ceea ce crezul lui cinstit combătea în arta vremii sale! El era un reproș perpetuu pentru toți cei care, fiindu-i elevi, învățaseră în atelierul lui rețete profitabile și nu reținuseră din puternica lui asceză creatoare decât un mijloc comod de a parveni. Vor fi mai liniștiți acum, când el nu mai este acolo și mărunteii se vor înălța pe picioarele lor slăbănoage, spre a-l înlocui pe uriașul doborât.

El nu putea fi ignorat, bineînțeles. Trebuia să se picteze sau *împotriva lui* cu conformismul manierist al romaniștilor și cu realismul miop al naturaliștilor banali, sau *alături de el*, acceptând înfruntarea tragică a umbrei și a luminii, a realului și obiectivului, a experienței și a viziunii. A

fost, firește, admirat; în gravuri, mai ales, care erau mai accesibile înțelegerii publice, și în primele lui tablouri, Olanda era de acord să recunoască înfăptuirea propriei ei aspirații estetice. Elevi i-au venit cu duiumul, cei mai buni atrași de fascinația unui geniu fără seamăn, ceilalți atrași de nădejdea de a-i împărți faima și bogăția, pictând în aceeași manieră. El însă nu i-a putut învăța decât ceea ce ținea de latura superficială a ființei lui, ceea ce putea formula, explica, transmite; esența artei și a gândirii sale rămăneau ascunse, deoarece el însuși poate că nu le cunoștea, deoarece comoră sa lăuntrică rămănea la fel de învăluită în taină, și pentru el ca și pentru contemporanii săi.

Cei care au devenit, în același timp sau după el, pictori mari, n-au fost mari decât în măsura în care s-au detașat de el, s-au ținut deoparte de farmecul acesta mistuitor. El respecta prea mult personalitatea umană, ca să-și îndemne elevii să-l imite; prin lecțiile sale voia doar să-i ajute în dezvoltarea propriei lor personalități, să-i facă să devină ceea ce erau, dar cei slabi s-au aruncat pe rugul acela strălucitor, fie din interes, fie din admirație gratuită și entuziasm dezinteresat, și toți au fost nimiciți, cei lacomi și cei ambițioși, fiindcă n-au reținut decât formule, cei sinceri fiindcă s-au lepădat de ceea ce le era propriu, pentru a încerca să-și însușească un geniu ce nu se putea nici acclimatiza, nici transplanta într-o individualitate străină. Cei care mai rembrandtizau renunțară curînd la imitarea aceea prea docilă, unii dîndu-și seama de neputința lor de a-l egala pe maestru, alții fiindcă se schimbăse vîntul și fiindcă moda se îndrepta acum spre anecdotă, spre grația facilă, spre lucrul migălit, spre amuzant. Cei mai buni se vor salva îndepărtîndu-se cît mai mult cu putință de exemplul acesta primejdios; lecția lui Rembrandt nu era valabilă decât pentru el însuși; ucenicii vrăjitori care se hazardau în misterele magice deveneau victimele nechibzuitei lor prezumții. Contactul permanent cu lucrurile, obiectivitatea supusă și pasionată, *sublimarea prin dragoste* în

peisaj, în natura moartă, vor salva virtuțile esențiale ale picturii olandeze. Ultimii discipoli ai lui Rembrandt îi vom găsi în Franța și mai ales în Anglia, unde, timp de aproape două secole, amintirea trecerii din 1661 a artistului va supraviețui în înflorirea unei școli înflăcărate de mesajul lui luminos.

Nunc dimittis...¹ Când, după moarte se intră în atelierul său, pe șevalet este zărit un tablou neterminat: *Simion la templu* (177). Nu-i oare acesta, în realitate, ultimul autoportret al lui Rembrandt, portretul de suflet cel mai intens și cel mai expresiv? Bătrînul orb ține pe brațe un copil înfășat. Sînt singuri, bătrînul și copilul; figura de femeie a fost adăugată mai tîrziu, de către neche-mații mai mult sau mai puțin bine intenționați care au vrut să termine tabloul. Scena aceasta a mai zugrăvit-o de două ori cu patruzeci de ani în urmă, dar ceea ce-i plăcea pe atunci era fascinația misterului evreiesc, pompa spectaculoasă, *latura teatrală*, vastele bolți fantastice care se rotunjeau în umbra înălțimilor, forfota mulțimii de-a lungul scărilor uriașe, splendoarea solomonică a coloanelor și a baldachinelor. *Simeon* de la Muzeul din Hamburg e mai puțin vast și mai puțin tenebros, dar niște femei strigă și ridică brațele în sus, lumina bate în contra-lumină crepusculară; actorii își știu bine rolurile, dar exagerează și dramatizează excesiv. Cît e de italian încă totul și cît trebuie să-i fi plăcut lui Lastman — chiar negăsindu-l încă destul de italian după gustul lui — emfaza aceasta (178).

Tînărul artist s-a debarasat, în parte, de barocul italian, atunci cînd îl pictează pe acel *Simion*, de la Mauritshuis (179). Flăcăul acela de douăzeci și cinci de ani mai trăiește încă din visurile Bibliei; în pînza aceasta numai neguri și străfulgerări, se exprimă o halucinație iudaică, animată

de un mare spirit profetic, de o ardoare vizionară ce înalță din nou Templul dărîmat și-l împodobește cu o măreție de necrezut. Dar în seara vieții lui, cînd Rembrandt a auzit răsunîndu-i în inimă acel *Nunc dimittis*, cînd a îngînat cîntarea lui Simion, ca un om care știe ce e lumina și umbra, clarviziunea și orbirea, viața și moartea, cîntarea aceasta vibrează într-o singurătate care este aceea a sufletului, în fața Domnului. Totul s-a încheiat. Ceea ce trebuia făcut a fost făcut. Ceea ce fusese prevestit s-a realizat. Cel care a dobîndit în sfîrșit veșnicia și care o ține în brațe, poate să-i înapoieze ziditorului forma pe care tocmai a desăvîrșit-o.

Nu mai există materie, aproape nici formă. Lumina sfîntă a îmbibat atît de bine substanța aceasta, încît tot ce nu este lumină a fost nimic și mistuit. E bine chiar că tabloul a rămas neîmplinit, căci orice existență nu se împlinește decît în infinit.

¹ *Nunc dimittis servum tuum, Domine* — Acum slobozește pe robul tău. Stăpîne, sînt cuvintele rostite (cf. Ev. Luca. II, 25), de bătrînul Simeon, după ce l-a văzut pe Mesia (n. tr.)

NOTE

În cuprinsul acestei cărți, s-au făcut trimiteri la cele mai însemnate opere ale lui Rembrandt. Pentru cititorii cărora aceste lucrări nu le sînt familiare, dăm aici referințele ce le vor permite să găsească reproducerile respective. În privința gravurilor, trimiterile sînt făcute la catalogul lui Bartsch, iar în ce privește tablourile, la *Rembrandt*-ul lui A. Bredius, publicat de Phaidon Verlag, la Viena, în 1935.

- (1) *Mama lui Rembrandt*, Windsor Castle, Bredius 70
- (2) *Mama lui Rembrandt, citind*, 1631, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 69
- (3) *Tatăl lui Rembrandt*, Muzeul din Kassel, Bredius 78
- (4) *Tatăl lui Rembrandt*, Colecția Chamberlain, Brighton, Bredius 79
- (5) *Sora lui Rembrandt*, 1632, Colecția Cook, Richmond, Bredius 84
- (6) *Rembrandt tînăr*, Muzeul din Kassel, Bredius 1
- (7) *Rembrandt cu ciinele său*, 1631, Petit Palais, Paris, Bredius 16
- (8) *Rembrandt*, Colecția Morgan, Washington, Bredius 10
- (9) *Cămătarul*, 1627, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 420
- (10) *Cei doi învățați*, 1628, Muzeul din Melbourne, Bredius 423
- (11) *Bătrîn adormit*, 1629, Muzeul din Torino, Bredius 428
- (12) *Balaam*, 1626, Muzeul Cognacq-Jay, Paris, Bredius 487
- (13) *David aducînd capul lui Goliath*, 1627, Colecția Smidt van Gelder, Amsterdam, Bredius 488
- (14) *Samson adormit*, 1628, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 489

- (15) *Lecția de anatomie*, 1632, Mauritshuis, Haga, Bredius 403
- (16) *Atelierul lui Rembrandt*, Colecția Shermann, Boston, Bredius 419
- (17) *Rembrandt*, 1632, Colecția V. Rothermere, Londra, Bredius 17
- (18) *Rembrandt*, 1633, Luvru, Paris, Bredius 18
- (19) *Maurits Huyghens*, 1632, Muzeul din Hamburg, Bredius 161
- (20) *Marten Pronck*, 1632, Luvru, Paris, Bredius 165
- (21) *Marten Looten*, 1632, Colecția Mensing, Amsterdam, Bredius 166
- (22) *Van Coppenol*, Muzeul din Kassel, Bredius 164
- (23) *Pastorul Uytenbogaert*, 1663, Colecția Lord Roseberry, Mentmore, Bredius 173
- (24) *Pastorul Elison*, 1634, Colecția Schneider, Paris, Bredius 200
- (25) *Portretul unui rabin*, 1635, Hampton Court Gallery, Bredius 207
- (26) *Negustor oriental*, 1633, Alte Pinakothek, München, Bredius 178
- (27) *Un oriental*, Colecția ducelui de Devonshire, Chatsworth, Bredius 179
- (28) *Marten Day*, 1634, Colecția R. de Rothschild, Paris, Bredius 199
- (29) *Joris de Caullery*, 1632, Colecția Seligmann, Paris, Bredius 170
- (30) *Ganimede*, 1635, Muzeul din Dresda, Bredius 471
- (31) *Răpirea Persefonei*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 463
- (32) *Bellona*, 1633, Metropolitan Museum, New York, Bredius 467
- (33) *Portretul Saskiei în chip de Flora*, 1634, Ermitaj, Leningrad, Bredius 102
- (34) *Saskia*, desen, Cabinetul de stampe, Berlin
- (35) *Saskia*, Muzeul din Kassel, Bredius 101
- (36) *Saskia cu pălărie roșie*, 1633, Muzeul din Dresda, Bredius 97
- (37) *Răstignirea*, Alte Pinakothek, München, Bredius 549
- (38) *Portretul lui Rembrandt, în chip de vînător*, 1639, Muzeul din Dresda, Bredius 34
- (39) *Natură moartă cu păsări*, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 456

- (40) *Rembrandt și Saskia la masă*, Muzeul din Dresda, Bredius 30
- (41) *Răstignirea*, Alte Pinakothek, München, Bredius 548
- (42) *Coborîrea de pe cruce*, Alte Pinakothek, München, Bredius 550
- (43) *Înălțarea*, 1636, Alte Pinakothek, München, Bredius 557
- (44) *Punerea în mormînt*, Alte Pinakothek, München, Bredius 560
- (45) *Înviearea*, 1639, Alte Pinakothek München, Bredius 561
- (46) *Saskia cu floarea roșie*, 1641, Muzeul din Dresda, Bredius 108
- (47) *Saskia*, 1643, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 109
- (48) *Mama lui Rembrandt*, Galeria Czernin, Viena, Bredius 63
- (49) *Rondul de noapte*, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius
- (50) *Abraham și Ingerii*, 1646, Colecția von Pannwitz, Heenstede, Bredius 515
- (51) *Jertfa lui Manoah*, 1641, Muzeul din Dresda, Bredius 509
- (52) *Visul lui Iosif*, 1645, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 569
- (53) *Ospățul lui Balthazar*, Colecția Earl of Derby, Knowsley House, Bredius 497
- (54) *Jertfa lui Abraham*, 1635, Ermitaj, Leningrad, Bredius 498
- (55) *Samson*, 1636, Muzeul Staedel, Frankfurt, Bredius 501
- (56) *Pastorul Menonit Anso*, 1641, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 409
- (57) *Sfînta familie cu îngerii*, 1645, Ermitaj, Leningrad, Bredius 570
- (58) *Sfînta familie cu draperie*, 1646, Muzeul din Kassel, Bredius 572
- (59) *Inchinarea Păstorilor*, 1646, National Gallery, Londra, Bredius 575
- (60) *Peisaj*, desen, Luvru, inventar 22 896
- (61) *Pod peste un canal*, desen, Luvru, inventar 22 894
- (62) *Peisaj*, Colecția ducelui de Alba, Madrid, Bredius 446
- (63) *Peisaj*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 445
- (64) *Aleca de ulmi*, desen, Luvru, inventar 22 895
- (65) *Peisaj*, colecția Philips, Eindhoven, Bredius 449
- (66) *Peisaj*, 1638, J. S. Gardner Museum, Boston, Bredius 443
- (67) *Boul jupuit*, Muzeul din Glasgow, Bredius 458

- (68) *Boul jupuit*, Muzeul Luvru, Bredius 457
- (69) *Autoportret*, 1655, Colecția Mendelssohn, Berlin, Bredius 44
- (70) *Elefantul*, desen, Albretina, Viena, inventar 17 558
- (71) *Femeie lingă foc*, desen, Albertina, Viena, inventar 8 825
- (72) *Portretul lui Rembrandt*, gravură, Bartsch, 22
- (73) *Cei trei copaci*, gravură, Bartsch 212
- (74) *Un peisaj*, gravură, Bartsch 225
- (75) *Andromeda*, Mauritshuis, Haga, Bredius 462
- (76) *Diana și Acteon*, 1635, Colecția Salm-Salm Anhalt, Bredius 472
- (77) *Danae*, Ermitaj, Leningrad, Bredius 474
- (78) *Hendrickje Stoffels*, Luvru, Paris, Bredius 111
- (79) *Hendrickje Stoffels*, National Gallery, Edinburgh, Bredius 110
- (80) *Rembrandt pictînd-o pe Hendrickje*, Muzeul din Glasgow, Bredius 436
- (81) *Femeie la scaldă*, 1654, National Gallery, Londra, Bredius 437
- (82) *Bethsabe*, 1643, Metropolitan Museum, New York, Bredius 513
- (83) *Bethsabe*, 1654, Luvru, Paris, Bredius 521
- (84) *Portretul lui Jan Six*, Colecția Six, Amsterdam, Bredius 276
- (85) *Lección de anatomie a doctorului Deyman*, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 416
- (86) *Sfîntul Francisc în rugăciune*, gravură, Bartsch 107
- (87) *Iacob și Ingerul*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 528
- (88) *Renegarea Sfîntului Petru*, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 594
- (89) *David și Saul*, Mauritshuis, Haga, Bredius 526
- (90) *Moise*, 1659, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 527
- (91) *Autoportret*, 1659, Colecția Mellon, Washington, Bredius 51
- (92) *Isus alungîndu-i pe negustori din templu*, 1626, Colecția Goudstikker, Amsterdam, Bredius 532
- (93) *Isus în furtună*, 1633, Isabella S. Gardner Museum, Boston, Bredius, 547
- (94) *Pelerinii din Emmaus*, Muzeul Jacquemart André, Paris, Bredius 539
- (95) *Înviearea lui Lazăr*, colecția Langton Douglas, Londra, Bredius 538

- (96) *Învierrea lui Lazăr*, Colecția Angel Norris, Chicago, Bredius 537
- (97) *Răstignirea*, 1636, Alte Pinakothek, München, Bredius 548
- (98) *Piesa de o sută de florini*, gravură, Bartsch 74
- (99) *Bunul samaritean*, 1648, Luvru, Paris, Bredius 581
- (100) *Isus*, Institute of Arts, Detroit, Bredius 621
- (101) *Micul mormint*, gravură, Bartsch 67
- (102) *Coborirea de pe cruce*, 1634, Ermitaj, Leningrad, Bredius 551
- (103) *Coborirea de pe cruce*, 1651, Colecția Widener, Philadelphia, Bredius 584
- (104) *Christos la stîlpul infamiei*, Muzeul din Köln, Bredius 591
- (105) *Cele Trei Cruci*, gravură, Bartsch 78
- (106) *Răstignirea*, 1657, Colecția Clark, Londra, Bredius 590
- (107) *Judecata lui Brutus*, 1626, Muzeul din Utrecht, Bredius 460
- (108) *Unitatea țării*, 1641, Muzeul Boyemans, Rotterdam, Bredius 476
- (109) *Fabius Maximus*, 1653, Muzeul din Belgrad, Bredius 477
- (110) *Conjurația lui Claudius Civilis*, Muzeul din Stockholm, Bredius 482
- (111) *Sindicii postăvarilor*, 1662, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 415
- (112) *Cruciatul*, Muzeul din Copenhaga, Bredius 318
- (113) *Dresorul de șoimi*, Muzeul din Göteborg, Bredius 319
- (114) *Bărbatul cu lupa*, Metropolitan Museum, New York, Bredius 326
- (115) *Tinărul oriental*, Colecția Eppstein, Chicago, Bredius 316
- (116) *Omul cu manta roșie*, Colecția Bache, New York, Bredius 296
- (117) *Tinărul cu manuscrisul*, 1658, Metropolitan Museum, New York, Bredius 494
- (118) *Cei doi negri*, 1661, Mauritshuis, Haga, Bredius 310
- (119) *Jacob Trip*, National Gallery, Londra, Bredius 314
- (120) *Margaretha Trip*, National Gallery, Londra, Bredius 594
- (121) *Viziunea lui Daniil*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 519
- (122) *Tobias și Ingerul*, 1637, Luvru, Paris, Bredius 503
- (123) *Autoportret*, National Gallery, Edinburgh
- (124) *Autoportret*, Colecția Marquiz of Lothian

- (125) *Primăria din Amsterdam în flăcări*, desen, colecția Haseltine, Londra.
- (126) *Caligraful van Coppenol*, Colecția Harkness, New York, Bredius 291
- (127) *Clement de Jonghe*, Colecția Lord Farrington, Buscott Park, Bredius 265
- (128) *Jeremias de Dekeker*, 1666, Ermitaj, Leningrad, Bredius 320
- (129) *Gerard de Lairese*, 1665, Colecția A. L. Koppel, Berlin, Bredius 321
- (130) *Filozoful*, 1656, Colecția Marcus Koppel, Berlin, Bredius 260
- (131) *Tinăr evreu*, 1661, colecția Horne, Montreal, Bredius 300
- (132) *Căpitanul*, 1650, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Bredius 256
- (133) *Soția căpitanului*, 1650, Sarasota, Bredius 380
- (134) *Evreu*, colecția Kahn, New York, Bredius 246
- (135) *Evreu*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 246
- (136) *Învățațul*, 1645, Muzeul din Köln, Bredius 237
- (137) *Călărețul polonez*, 1649, Colecția Frick, Bredius 255
- (138) *Pelerinul rus*, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Bredius 284
- (139) *Doamna cu evantai*, colecția Neilson, Chicago, Bredius 341
- (140) *Machteld van Doorn*, 1634, Colecția R. de Rothschild, Bredius 342
- (141) *Femeie cu perle*, 1634, Colecția lord Ellesmere, Londra, Bredius 345
- (142) *Femeie dormind*, desen, Albertina, Viena, inventar 8 834
- (143) *Rămarul Herman Doomer*, 1640, Metropolitan Museum, New York, Bredius 217
- (144) *Bărbatul cu mânușă*, Muzeul din Bruxelles, Bredius 218
- (145) *Constantin Huyghens*, 1644, Metropolitan Museum, New York, Bredius 234
- (146) *Ephraim Bueno*, Colecția Mannheimer, Amsterdam, Bredius 252
- (147) *Ariantje Hollaer*, 1647, Colecția ducelui de Westminster, Bredius 370
- (148) *Aaltje van Uylenburch*, 1644, Colecția Eaton, Toronto, Bredius 369
- (149) *Călugărița*, 1661, Muzeul Epinal, Bredius 397

- (150) *Bătrână*, 1661, Colecția Guggenheim, New York, Bredius 396
- (151) *Doamna cu evantai*, Colecția Widener, Philadelphia, Bredius 402
- (152) *Logodnica evreică*, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 416
- (153) *Necunoscută*, 1666, National Gallery, Londra, Bredius 399
- (154) *Tinără femeie*, 1666, Colecția Angus, Montreal, Bredius 400
- (155) *Femeia cu garoafa*, Metropolitan Museum, New York, Bredius 401
- (156) *Sibila*, 1666, Metropolitan Museum, New York, Bredius 438
- (157) *Lucreția*, 1666, Institute of Arts, Minneapolis, Bredius 485
- (158) *Lucreția*, 1664, colecția Mellon, Washington, Bredius 484
- (159) *Hendrickje ca Venus*, Luvru, Paris, Bredius 117
- (160) *Hendrickje ca Flora*, Metropolitan Museum, New York, Bredius 114
- (161) *Hendrickje în pat*, National Gallery, Edinburgh, Bredius 110
- (162) *Hendrickje*, 1660, Metropolitan Museum, New York, Bredius 118
- (163) *Homer*, 1663, Mauritshuis, Haga, Bredius 483
- (164) *Titus copil*, 1655, Colecția ducelui de Crawford, Bredius 120
- (165) *Titus citind*, Muzeul din Viena, Bredius 122
- (166) *Titus în costum de călugăr*, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam, Bredius 306
- (167) *Titus*, Colecția Jacobs, Baltimore, Bredius 124
- (168) *Titus*, Colecția Fisher, Detroit, Bredius 125
- (169) *Autoportret*, Muzeul din Aix-en-Provence, Bredius 58
- (170) *Autoportret*, Muzeul din Köln, Bredius 61
- (171) *Bărbatul cu mânășă*, colecția Widener, Philadelphia, Bredius 227
- (172) *Bărbatul cu lupa*, Metropolitan Museum, New York, Bredius 326
- (173) *Portret de bătrîn*, 1667, Colecția Thyssen, Rohoncz, Bredius 325
- (174) *Bărbatul cu bereta cu perle*, Muzeul din Dresda, Bredius 324

- (175) *Fiul risipitor*, Ermitaj, Leningrad, Bredius 598
- (176) *Autoportret*, 1669, Vechea Colecție Rathenau, Bredius 62
- (177) *Simion la templu*, 1669, Colecția Hersloff, West Orange, Bredius 600
- (178) *Simion la templu*, Muzeul din Hamburg, Bredius 535
- (179) *Simion la templu*, 1631, Mauritshuis, Haga, Bredius 543

CUPRINS

<i>Cucănt înainte</i>	5
I. Sub semnul spațiului	13
II. Prima paletă	27
III. Descoperirea lumii	42
IV. Lecția de anatomie	57
V. Saskia	76
VI. Lumea tenebrelor	94
VII. Dorința de a-l afla pe Dumnezeu	115
VIII. Iubirea de lucruri	135
IX. Țărâna din Ransdorp	153
X. Întoarcerea de pe Sinai	175
XI. Fețele lui Christ	195
XII. Negustorul de antichități	217
XIII. Mîinile Margarethei Trip	239
XIV. Portrete de suflete	262
XV. Pacea serii	284
<i>Note</i>	304

REDACTOR: DOBROTA ALEXANDRA
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

APĂRUT 1973; COLI TIPAR 13;
PLANȘE TIPAR ÎNALT: 12;
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.92;
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7.
TIRAJ 28 000+160.

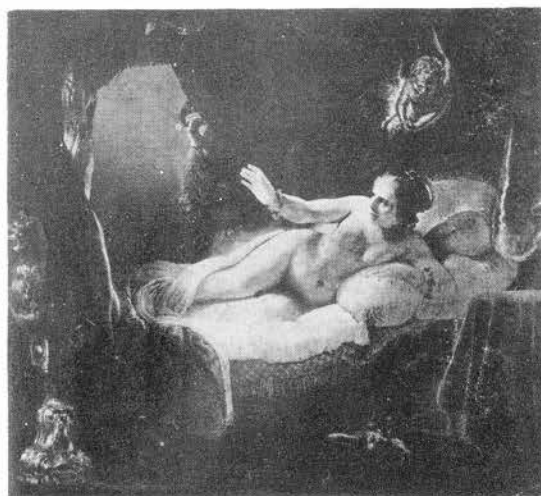
ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICA SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA nr. 40
REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA



Autoportret la fereastră



Autoportret cu Saskia pe genunchi

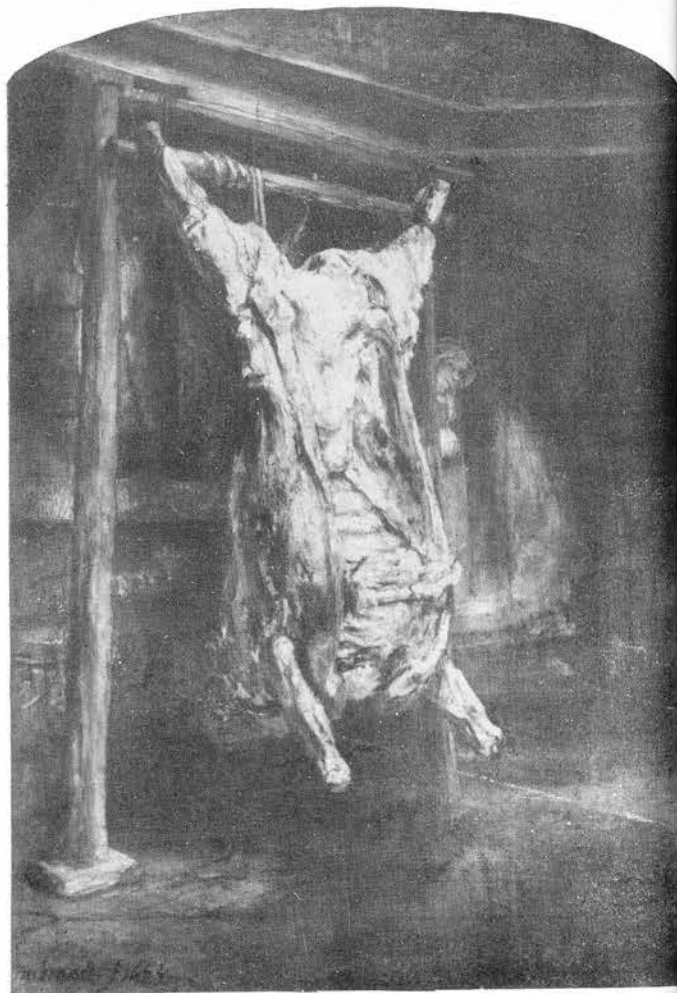


Danae

Ingerul
Raphael
părăsind
pe Tobie
și Familia sa



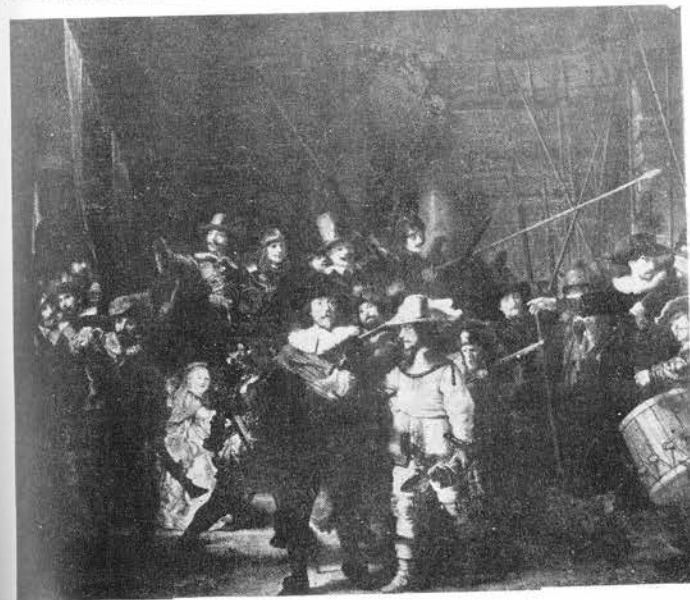
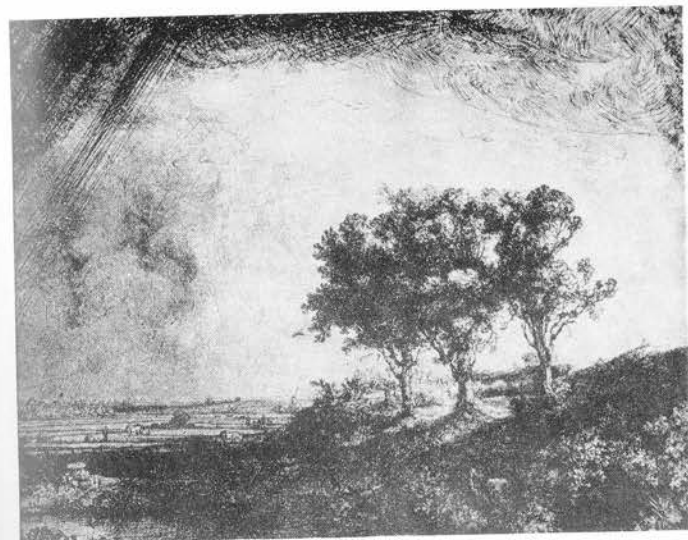
Întoarcerea
fiului risipitor



Boul jupuit

Cei trei copaci

Garda de noapte





Sfinta familie

Autoportret





Omul cu coiful de aur

Hendrickje Stoffels



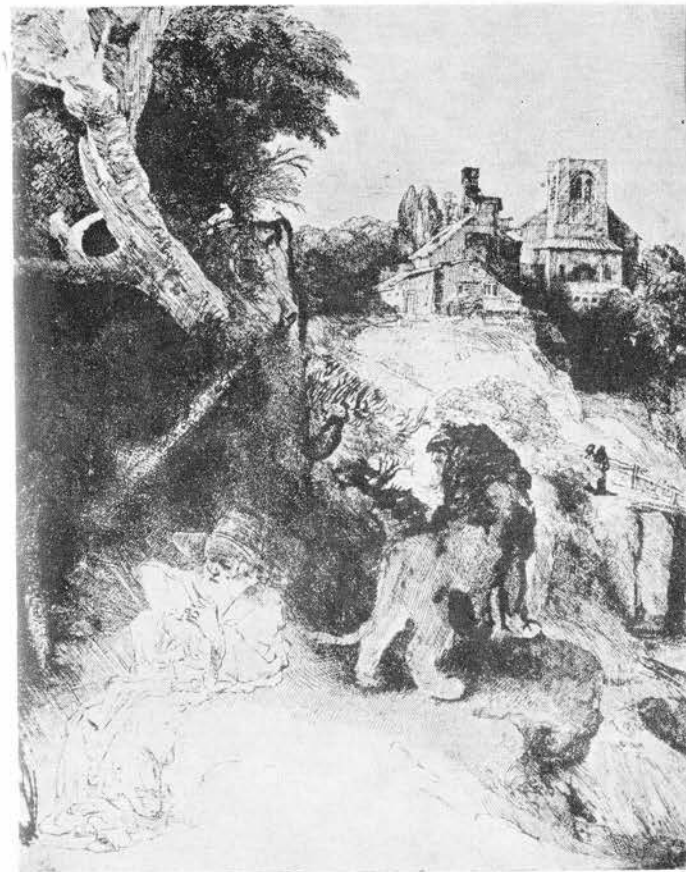
Pelerinii la Emmaus



Portretul lui Clément de Jonghe



Femeie la scăldat



Sf. Ieronim citind



Dr. Faustus în cabinetul său

Bethsabe





Haman implorînd iertare Esterei



Conspirația lui Julius Civilis

Sindicii postăvari (detaliu)





Saskia cu floarea roșie



Autoportret

Saskia van Uijlenburgh



Portret de bătrână



Autoportret

Filozof în interior cu scară



Portret de bătrână



2A

Autoportret